العدد

437

أيلول

2007

السنة السابعة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية تصدر

عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

محتـــوى الموقـــف الأدبـــي

العدد 437

تداعيـــات

ألتقيكم مع إشراقة يوم جديد، أشارككم قهوة الصباح المهيّلة برائحة دمشق المميزة المميزة، وبمطلق المحبة أنثر على لحظاتكم ضوع الياسمين الدمشقي منهمراً على الشرفات وأسوار البيوت أبيض.. أبيض حدّ الدهشة الأولى..

ويجتاحني حضوركم اليومي . أيها الأصدقاء . حروفاً تتدفق على الورق فرحاً متجدداً وصلة قربى تزداد متانة يوماً بعد يوم؛ ويوماً بعد يوم تتجذرون في مساحة عالمي الصغير الممتد بين نص نثري وقصيدة يانعة، بين بحث مشرّق من ذرا الأوراس وآخر مغرّب من شواطئ الخليج العربي.. ربما كنت أعرف كثيرين منكم . أيها الأصدقاء المبدعون . وأتوق إلى معرفة كثيرين وجوهاً وأسماء، مدركة حدّ اليقين أنّ هذه المعرفة يمكن أن تتخلّق وتكتمل من خلال قراءتي ما تبوح به قلوبكم وعقولكم من مشاعر وأفكار تنبثق من عناق الحروف وتثنيها على الورق؛ حاملة ملامح وجوه من هنا ووجوه من هناك؛ تقرّب بينها الكلمات وتوحدها الأمنيات؛ فإذا الكلّ واحد وإذا الواحد إخوة كثر بأسماء مختلفة أو متشابهة وبروح واحدة.. هي روح اللغة الأم التي منحتنا عطاياها وبركاتها على امتداد التاريخ..

ولولا هذه الروح الخالقة الخالدة لما كنا اطلعنا على تراثنا الأدبي نثره وشعره؛ ولما استطعنا الترنم بمطالع المعلقات وغيرها من القصائد التي جعلت المستشرقين والمهتمين بالأدب العربي يحارون أمام معانيها غير المسبوقة عالمياً؛ كما هي الحال في معلقة امرئ القيس على سبيل المثال لا الحصر، بل إن بعضهم رأى أنّ قصيدة إيليوت " الأرض الخراب" التي تعتبر رائعة الأدب الغربي استفادت من القرآن الكريم ومن الشعر الجاهلي ويعززون آراءهم هذه بشواهد مقنعة قد أتعرض لها ذات يوم بالتفصيل..

ولأن التواصل بيننا محقق من خلال هذا القاسم الأهمّ المشترك "اللغة العربية" لا بدّ لنا من وقفة قصيرة معاً نتبادل فيها الحديث عن ضرورة الاهتمام بهذه اللغة الجميلة التي استطاعت أن تقدم إلينا خلاصة الفكر الإنساني قديمه وحديثه، ويكفيها شرفاً أنها لغة القرآن الكريم الذي حفظها من الضعف والانحسار على الرغم من محاولات محاربتها وإضعافها على مرّ العصور، وأنها حفظتنا بدورها من التشرد والتشتت وضياع الهوية..

والحديث عن الهوية يأخذني إلى ما قاله السيد الرئيس بشار الأسد في خطاب القسم الثاني أمام مجلس الشعب مؤكداً ضرورة إعادة الألق للغتنا العربية: (يجب إيلاء اللغة العربية التي ترتبط بتاريخنا وثقافتنا وهويتنا كل اهتمامنا ورعايتنا.. كي تعيش معنا في مناهجنا وإعلامنا وتعليمنا كائناً حياً ينمو ويتطور ويزدهر.. ويكون في المكانة التي يستحقها جوهراً لانتمائنا القومي).

(وكي تكون قادرة على الاندماج في سياق التطور العلمي والمعرفي في عصر العولمة والمعلومات.. ولتصبح أداة من أدوات التحديث ودرعاً متيناً في مواجهة محاولات التغريب والتشويش التي تتعرض لها ثقافتنا)..

ولأننا مواطنين ومبدعين على امتداد مساحات الوطن معنيّون بهذا الموضوع؛ يتوجب علينا التعامل مع اللغة العربية كائناً حيّاً ينمو ويتطور ويزدهر؛ كما يتوجب علينا المشاركة في صون هذا الكائن الحيّ الجميل من زحف الضعف والعامية إليه في مختلف مجالات الحياة؛ ولا سيّما على صفحات شبكة " النت"، التي باتت تشكّل خطراً حقيقياً على سلامة هذه اللغة؛ وذلك بسبب ما يشوب مضامينها من أخطاء إملائية ونحوية يتجاهلها المشرفون على تلك المواقع بحسن نية غالباً؛ ومعروف لدينا جميعاً أنّ حسن النية قد يورد المرء إلى التهلكة، وقانا الله شرها.

وعلى ذكر حسن النية أعتذر . بصدق وبصفاء نية . ممن كتب مادة للعدد الخاص بالمسرح ولم يجدها منشورة فيه؛ فربما سقطت سهواً؛ أو وصلت إلينا بعد إنجاز العدد لكنها ستنشر في أحد الأعداد القادمة..

وبصدق وبصفاء نية أعتذر من روح الشاعرة المبدعة الراحلة نازك الملائكة التي لم نستطع في مجلة الموقف الأدبي أن نفيها حقّها بسبب طبيعة صدور المجلة، آملين أن يكون في كتاب الجيب الشهري المرافق لهذا العدد بعض التعويض؛ الذي قد يفيها جزءاً بسيطاً من الاهتمام

والتقدير الذي تستحقه؛ وإنها لتستحق منا الكثير؛ وهي رائدة الحداثة الشعرية..

وبطاقة شكر إلى الزميل حسن حميد وإلى الزملاء في جمعية المسرح فقد كان لهم فضل إعداد معظم مواد العدد، وكان علينا طلب الاستزادة والتنسيق لتتكامل جهودنا بتقديم عدد نأمل أنه نال رضاكم.. ولو نسبياً.

رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة

عرض ونقد

د. بشير تاوريريت/ الجزائر

ملخص:

يقف القارئ في هذه الدراسة النقدية عند جل الكتابات النظرية والإجرائية التي اتّخذت من استراتيجية التفكيك دعامة منهجية في التأسيس لمقولات نقدية، تستهدف تقويض النص الأدبي من الداخل وخلخلة بنائه الهرمي لاستكشاف دلالاته الهاربة والمختفية تحت ستائر إشارته الغامضة والعائمة، حيث تحوّلت هذه الدراسة إلى مسح شامل مسّ بأصابعه الناعمة جل الإسهامات الغربية والعربية.

وقد جرى التركيز في هذه الصفحات على كتابات: جاك دريدا ورولان بارث وبول ديمان وهارولد بلوم وهيلر وهارتمان. أما على صعيد النقد العربي المعاصر فقد احتفت هذه الدراسة بتجربة الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي والناقد الجزائري عبد الملك مرتاض ومن دون إغفال تجارب نقدية تفكيكية أخرى حظيت بأهمية أقل كتجربة بسام قطوس وعبد الله إبراهيم وآخرين. ولم تكن هذه الدراسة مجرّد عرض أو سرد ممل لتلك المحاولات، وإنما كانت محفوفة ومتوّجة بروح نقدية استهدفنا فيها تصريحات واعترافات أولئك النقاد بأزمة أو قصور المقاربة التفكيكية مشيرين في الوقت نفسه إلى بعض الاقتراحات الجديدة التي بإمكانها تخطي أزمة النقد التفكيكي والحلم بمستقبل نقدي واعد.

1 - في كتابات النقاد الغربيين

تمثل فرنسا المهد الأول للتفكيك، والذي انتقل إلى أمريكا عبر رحلة قادها دريدا الذي ألقى محاضراته في جامعة بيل وجونز هوبكنز، هذه الأخيرة التي شهدت ميلاد المؤتمر الأول للتفكيك عام 1966 لتسود بذلك التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات، ويتأثّر بها العديد من المؤلفين والنقاد "لتهيمن بذلك أفكار دريدا على الساحة الأدبية وخاصة على النقاد الرومنسيين والناقمين على موجة النقد الجديد"(1) لاسيما أن الدراسات التفكيكية قد أعادت الشك في العملية النقدية لتعود إلى الذات الكانطية عودة نسبية وهذا لا يمنع وجود معارضين مثل التفكيك صدمة لهم.

ويأتي الناقد الفرنسي (R.Barthes)

رولان بارث في طليعة النقاد التفكيكيين وإن عرفت آراؤه تقلباً واضحاً على ضفاف مناهج عدة، وأفضل ما يمثل مرحلة بارث التفكيكية مقاله عن ـ موت المؤلف ـ عام 1968. وقد توجه في كتابه (الكتابة في الدرجة الصفر) سنة 1953 نحو فك أغلال الكلمة لتنطلق حرّة حتى تصل إلى درجة اللامعنى، وتناول في كتابه (S/Z) الذي صدر عام 1970 وهو عبارة عن دراسة لرواية قصيرة غير مشهورة وقد "قسمها إلى (561) وحدة قرائية وضمنها كتابه الذي بلغ 200 صفحة ونيف، وكان هذا الكتاب هو العمل الذي اشتهر به "بارث خارج فرنسا"(2).

وتحدث في كتابه لذة النص (1973) "عن النص باعتباره تفكيكاً للأسماء وفيه فرق بين المتعة واللذة"(3). ومثل دريدا طالب الفلسفة "ذو الأصل الجزائري"(4) الجسر المتوهج بين المدرستين الفرنسية والأمريكية من خلال ذخيرة متميزة أخذت منها معظم الدراسات الحديثة التي تلت الاستراتيجية. وتليها مقالات نشرها عام 1967 رسمت ثلاثيته المشهورة "في الكتابة"، "تناول فيها الطريقة التي يعطي فيها من يكتبون عن اللغة ميزة للكلام على الكتابة، ويخص عمله بالعالمين دي سوسير وجون جاك روسو"(5) وكتابه ـ الكتابة والإختلاف ـ قسمه إلى قسمين، أدرج في جزئه الأول رسالة حول مفردة ومفهوم التفكيك ومقالة في اللغة أما قسمه الثاني احتوى خمس دراسات فكرية منها مسرح القسوة والقوة والدلالة ونهاية الكتاب وبداية الكتابة"(6) وفي عام 1972 نشر ثلاثة كتب أخرى وهي: حواشي الفلسفة ضمن عشر مقالات "أهمها الاختلاف Qusia et gramnier, La différance " وتتناول بحث هايدغر عن ميتافيزيقيا الحضور.. وأخرى عن نظرية هيغل في الرمز وعن مكانة الإنسانية في كتابات هيدجر وغيرها"(7) ثم كتابه "الانتشار"، ضمّ بدوره ثلاث مقالات "طول كل منها 100 صفحة تناول التأثيرات اللغوية التي لا تخضع للتحديد الفكري ولا يمكن اختزالها إلى مفهوم واضح"(8) ثالث هذه الكتب هو كتاب "مواقف" يضم النصوص المكتوبة لثلاث مقابلات: المقابلة الأولى تعليق على أعمال دريدا عام (1967)، أما الثانية فقد تضمنت حديثاً موجزاً عن نظرية الرمز، ونقد دريدا لها في حين المقابلة الثالثة تضم شرحاً للتفكيكية حول مواضيع عديدة أخرى عن التاريخ والماركسية وجاك لاكارن". كما كتب كتاباً آخر عنوانه "Clas" وله كتب عديدة.

لقد خلفت كتابات دريدا تأثيراً واسعاً في الجامعات الأمريكية خاصة مجموعة نقاد بيل "Yale"، فمثلت كتابات بول دي مان ـ مناصر التفكيك الأول ـ الأرضية الصلبة التي انطلقت منها انتقادات النقاد الجدد خاصة من خلال كتابه "العمى والبصيرة" الذي صدر عام 1971 ويرى فيه دي مان "أن النقاد يصلون إلى البصيرة النقدية من خلال العمى النقدي(9).

لقد مثلت الاختلافات بين النقاد الحاجز الذي يحيل بينهم وبين الوصول إلى الهدف وهو ما اصطلح عليه دي مان "بالتقابل الجدلي بين النص والمفسر"(10) ثم يفرق في كتابه هذا بين الفلسفة والأدب، حيث "تنظر الفلسفة للأدب

على أنه خيال محض"(11). ويذهب في كتابه "أمثولات القراءة" 1979، إلى نمط بلاغي من التفكيك كان بدأه في كتابه الأول فالقراءة دائماً إساءة للقراءة بالضرورة؛ لأن المجاز Topes يتداخل حتماً بين النصوص النقدية والأدبية، والكتابة النقدية تتطابق أساساً مع المجاز الأدبي الذي نطلق عليه الأمثولة Allegory"(12).

وكان هارولد بلوم مرافقاً للرومانسية مما جعل تأثره سريعاً بالتفكيك وكان كتابه الأول يخص أعمال شيللي (1959) بعنوان "صناعة الأسطورة عند شيللي"(13) وله كتاب "قلق التأثير" 1973 وقد تحدث فيه عن عقدة التوتر الناتجة عن السلف، أوضح أن الشاعر الغربي يمتلك الشجاعة بالاعتراف بتأخره إزاء التقاليد التي ورثها"(14).

هذا وقد ألف كتاباً بعنوان "القبلانية والنقد" (والنصوص العبرانية التي تكشف المعاني الباطنة في العهد القديم) هي معنى القبلانية "يعتقد بلوم أن الصيغة التي وضعها إسحاق لوريا في القرن السادس عشر للصوفية القبلانية، هي نموذج مثالي للطريقة التي كان يراجع بها شعراء اللاهوت الشعراء السابقين في شعر ما بعد النهضة"(15).

وكان كتابه الشعر والكبح عام 1976 يعني بشعر ما بعد الرومنسية، والكبح بالنسبة له بمثابة معاني التكرار أو البراءة الطبيعية المعتادة، وهنا يشير بلوم إلى ضرورة وجوب التعامل مع النص من خلال علاقته بالنصوص السابقة. وتحدث جيفري هارتمان "عن الفرق بين الكتابة النقدية الإبداعية ومجرد الكتابة النقدية في مقاله المفسر للتحليل الذاتي"(16) ويذهب إلى ما ينتهي إليه دريدا إلى أن "النصوص مختلفة دائماً بسبب التقاليد التي تحكمها والتخلص من هذه العقدة لا يكون إلا بدخول الناقد في قلب لب المعاني"(17) كانت هذه آراء هارتمان من خلال كتابه المتميز "قدر القراءة" 1975، وإن كان له كتاب سابق نشره عام 1970 عنونه بـ"ما وراء الشكلية" وكتابه الأخير نشره سنة 1980 تحت عنوان "النقد في البرية".

أما هيللر "ناقد مدرسة جنيف جعل من اللعب باللغة طريقة في التعامل مع التفكيك"(18) وركز على تفكيك القص خصوصاً من خلال كتابه "القص والتكرار" عام 1972" الذي يضم سبع روايات بدأ بالبحث عن تشارلز ديكنز عام 1970 تحدث فيه عن نظرية جاكسون عن الاستعارة والكناية"(19). هذا هو المسار العام لشطحات النقاد التفكيكيين في الساحة النقدية الغربية صرحاً عظيماً، فكيف استقبل نقادنا العرب هذه الاستراتيجية؟

2 - في كتابات النقاد العرب:

توجهت الحركة النقدية العربية في معظمها إلى استقبال المناهج الألسنية باختلافها فكان لهذه الأخيرة الصدى الواسع في نفوس المتتبعين للحركة الثقافية العربية على العموم. فتناولوها في كتاباتهم ولمعت أسماء عدّة في أوساطهم، ولعل رواج التفكيكية في التجربة النقدية العربية كان بسبب انتشار الترجمات العديدة لمؤلفات الرواد أمثال رولان بارث وجاك دريدا، وقد ساعد ذلك على انتشار التفكيك

في الساحة النقدية العربية.

ويجمع معظم الدارسين أن "أول دراسة تفكيكية تعود إلى سنة 1985"(20)، وهي محاولة عبد الله محمد الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" إذ تناول في قسمه الأول المناهج النقدية الألسنية وشاعرية النص ومصطلح تداخل النصوص وما إلى ذلك من المفاهيم في حين خصص قسمه الثاني لمقاربة قصيدة حمزة شحاتة والموال الحجازي(21).

ويطالعنا عبد الله محمد الغذامي بكتاب ثان هو "تشريح النص" 1987 فقد جاء في أربعة فصول توزعت عليها المقاربة التشريحية التي قام بها الغذامي على بعض النصوص الشعرية لشعراء معاصرين، حيث خصص الفصل الأول لمطاردة الإشارات والرموز في نص شعري لأبي القاسم الشابي، إذ قام بقراءة سيميولوجية لقصيدة "إرادة الحياة"، وعنون الفصل الثاني "بالخطاب الشعري الجديد مقاربة تشريحية" أما الفصل الثالث فقد جعله سبب نصوصية النص، فكان هذا الفصل بعنوان "ماذا النقد الألسني"سؤال عن نصوصية النص، وكان الفصل الرابع من هذا الكتاب تحت عنوان "من الدخول إلى الخروج"، قراءة في قصيدة "الخروج" لصلاح عبد الصبور، وذلك لما فيها من الأساليب الفنية الراقية والأصيلة التي جعلتها حيّة وباقية لكل الأزمان(22).

وفي عام 1994 صدر للغذامي كتاب بعنوان "القصيدة والنص المضاد" أعرب فيه عن أسباب تبنيه للتفكيك أو التشريح، والقراءة التشريحية تساعدنا عل سد أغوار النص الأدبي، إنها آلية لتوضيح حقيقة الكتابة لإبراز جمالية مدى صحتها، كما تبيّن أصالتها والإبداع فيها، من الانتحال والتقليد، تخرج النصوص الوافدة إلى نص معيّن لتبرز بذلك ثقافة القارئ وسعة اطلاعه على الكتابات الأخرى وفي هذا السياق يقول الغذامي: "وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمّق في أغوار هذا الداخل ونغوص فيه أكثر كي نزداد وعياً به وبأنفسنا فيه، وسنكون حينئذ طرفاً في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها"(23).

ولقد تخلل الكتاب مجموعة قيّمة من الأشعار الجاهلية والحداثية، وقف عليها الغذامي قراءة وتحليلاً مبيّناً طرائق خروجها عن دلالاتها المعجمية إلى آفاق أخرى من الدلالة حسب السياقات الواردة فيها، وحسب القراءات المختلفة لها وهذه من سمات القراءة التشريحية. كما تحدث أيضاً في غضون تحليلاته لهذه الأشعار عن بعض المعاني التي تبنتها استراتيجية التفكيك، مثل المختلف المضاد، الكامل الناقص، والحضور والغياب وهي في الحقيقة أسس لنظرية معتمدة في القراءة التشريحية والتي من خلالها يستطيع القارئ مطاردة المعاني والدلالات اللانهائية للنصوص المكتوبة، كونها تمثل صخور صماء كامنة على بنية تحتية من الدوال التي تحتمل ما لا نهاية من المدلولات والتأويلات. تلكم هي بعض الأعمال النقدية التي اعتنقت شيئاً من الملامح النظرية لاستراتيجية التفكيك في الساحة النقدية العربية.

وإذا كان عبد الله محمد الغذامي هو أول من اقتفى خطوات التشريح في الساحة النقدية العربية، فإنه قد أدرك خطورة النهج التشريحي الدريدي، وهذا ما نستشفه من قوله: "... كل تشريح هو محاولة استكشاف وجود (..) ما لا حصر له من الدلالات المنفتحة أبداً، وهذه تشريحة تختلف عن تشريحة دريدا"(24). ويعلق الباحث يوسف وغليسي على منهج الغذاي فيقول: "وما يمكن أن نلاحظه على منهج الغذامي هو أنه منهج تركيبي (بنيوي، سيميائي، تفكيكي) يفيد من تفكيكية دريدا حيناً وبارث أحياناً، ولكنه يطعمها بروح نقدية خاصة..."(25). وهذا ما يعترف به الغذامي نفسه إذ يقول: "وأنا شخصياً في كتابي "الخطيئة والتكفير" أعتمد على التشريحية وهي مدرسة جديدة جاءت وأعقبت البنيوية، لكنني في عملي أقوم بمزج ما بين البنيوية والسيمولوجية والتشريحية مستعيناً في ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجنّي"(26).

ومهما يكن من أمر هذا المزج أو التركيب والتطعيم بروح نقدية خاصة، فإننا نأخذ على الغذامي هذا الخلط المنهجي، والتقوقع داخل الزمر المنهجية في تعددها، إذ نعتبر هذا التركيب بين مختلف الحقول المنهجية - في مقاربة نقدية واحدة - مظهراً من مظاهر قصور أحادية الحقل المنهجي الواحد، فلو كانت الأطر النظرية للمنهج الواحد كالتشريحية مثلاً تستند إلى تصور جمالي ومعرفي وقل إن شئت: إنساني ما كان هذا التقوقع والاضطراب والتداخل بين معالم هذه الموضات النقدية.

لذلك نجد عبد الله الغذامي كتب ما يشبه الاعتراف بقصور آليات النقد الجديد وفي مقدمة ذلك البنيوية، حيث يقول "في الواقع أني لست بنيوياً، أنا أستخدم البنيوية ولكني من حيث التصنيف العلمي أنا ناقد ألسني (...) الشيء الوحيد الذي أنا ملتزم به هو مبدأ النقد الألسني (...) أنا أستخدم البنيوية في أوقات معينة، واستخدامي لها هو استخدام انتقائي، أنا استخدم بعض أدواتها وأرفض أدوات أخرى منها، مثلما أني أستخدم بعض أدوات السيميولوجيا وبعض أدوات التشريحية، وبعض أدوات الأسلوبية"(27).

إن مسالة الوعي بخطورة أحادية المنهج في العمليات الإجرائية، لا يعدو أن يكون اعترافاً ضمنياً بإجهاض أدوات هذه الموضات النقدية بنيوية كانت أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية (تشريحية)، والانتقاد الذي يدّعيه عبد الله الغذامي لا يجدي نفعاً أمام إجهاض المدار "المفهوم الذي تشغله هذه الموضات" وما مسارعة الناقد وتصريحاته بالانتماء إلى مظلة النقد الألسني إلا دلائل عن قصور مدارات هذه الاتجاهات النقدية الاحترافية.

ويطلق عبد الملك مرتاض مصطلحاً آخر يراه رديفاً للتفكيك، هذا المصطلح هو التقويض "وهو يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي إذ يصفه باستمرار بأنه (صرح) أو معمار يجب تقويضه"(28)، إلا أنه لم يتخذ مصطلحه هذا عنواناً واكتفى بتقليد جل الدراسات العربية في جمعه بين الدراسات التفكيكية

والسيميائية مثلما هي الحال في كتابه "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة و"تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق "دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد"، الصادر عام 1989 الوارد في قصص ألف ليلة وليلة.

وقد ركز دراسته الأولى على الخطاب الشعري مقسماً كتابه إلى: ستة فصول درس في الفصل الأول بنية القصيدة لدى محمد العيد آل خليفة وفي الفصل الثاني تعرض إلى طبيعة البنية أما فصله الثالث سماه في "مخاض النص" في حين تناول في الفصل الرابع الحيّز الشعري وفي الفصل الخامس: الرمز الشعري وأخيراً التركيب الإيقاعي"(29). هذا وقد ألف عبد الملك مرتاض كتاباً بعنوان "بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" 1986 استهلّ هذا الكتاب: "بتمهيد حول نظرية الشعر عند الجاحظ ثم تطرق في فصله الثاني لدراسة الصورة الشعرية وعالج في الفصل الثالث الحيّز الأدبي وفي الرابع الزمن، أما فصله الخامس فكان مخصصاً لدراسة الصوت والإيقاع في قصيدة المقالح، مقفياً هذا الكتاب بدراسة المعجم الفني للقصيدة"(30).

وقد زاوج عبد الملك مرتاض بين السيميائية والتفكيك، في مقاربته لنص "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، حيث تساءل في هذه الدراسة عن "التحليل الروائي (...) بأي منهج"(31)، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على حيرة الناقد من هذه الفوضى النقد منهجية في حلها وترحالها، وتسابقها بهدف الوصول إلى السواحل الجمالية لعالم النص الأدبي، عالم معقد ومتشابك، متغيّر ومتشعب اجتمعت فيه مؤثرات نفسية واجتماعية وفكرية ولغوية، والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، هل هناك منهج واحد قادر على استيعاب عالم النص؟ أم أنه يجب أن تتضافر وتتحد عدّة مناهج حتى يتمكن الدارس من الدخول إلى هذا العالم السحري وكشف طلاسمه؟.

ولعلّ هذه التساؤلات الحائرة هي التي جعلت عبد الملك مرتاض يسارع إلى تخطي مثل هذه الإشكالات محاولاً استحداث منهج مركب يمكّنه من مقاربة مثل هذه النصوص، وقد تمحورت معالجته الإجرائية لرواية "زقاق المدق" في قسمين بارزين، تناول في القسم الأول، البنى السردية في زقاق المدق على ثلاثة فصول، درس في الفصل الأول البنية الطبقية القهرية، وفي الفصل الثاني درس البنية المعتقداتية فيما تعرض إلى البنية الشبقية في الفصل الثالث، هذا وقد خصص القسم الثاني للتقنيات السردية التي تمّت بها الرواية، وتفرعت على هذا القسم أربعة فصول، درس في الفصل الأول بناء الشخصيات الروائية ووظائفها في الرواية، ودرس في الفصل الثاني تقنيات السرد في زقاق المدق، وخصص الفصل الثالث لدراسة الزمان في الرواية، وقد تعرض في الفصل الرابع إلى خصائص الخطاب السردي لهذا النص الروائي(32).

وتوالت الدراسات التطبيقية فيما بعد لدى نقاد آخرين أمثال بسام قطوس في حين خصّ الكثير من النقاد كتاباتهم للناحية النظرية، فكان عملهم مجرّد تعريف للتفكيكية لأنه

كان ينقصهم الجانب الإجرائي الذي يدعم الأعمال النقدية ومن هؤلاء: عبد العزيز حمودة الذي تحامل في كتابه "المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، والمرايا المقعّرة نحو نظرية نقدية عربية" على كل النقاد العرب الذي أسهموا في المناهج النصانية حسب رأيه - أنهم استعاروا هذه المناهج من النقد الغربي الذي يختلف في كل شيء عن الحياة العربية بل ويعاكسها - وحاولوا تطبيقها كما هي على النصوص العربية الناشئة في بيئة عربية، فأدى بهم ذلك إلى الفشل الذريع - حسب رأيه - وقد أعطى نوعاً من البديل في كتابه الثاني "المرايا المقعرة"، بالرجوع إلى- تنظيرات العرب القدامى وآرائهم اللغوية والأدبية.

أيضاً نجد عبد الله إبراهيم وآخرين كتبوا كتاباً بعنوان "في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة" حيث حاول هؤلاء تقديم المناهج وما جاءت به في شكل مبسط، وقد أماطوا اللثام في واحد من مباحثهم عن التفكيك، هذا ناهيك عن الكتابات الأخرى التي اختفت تحت مظلة ما بعد الحداثة، كلها تدخل في باب التفكيك. وما التظافر بين السيمياء والتفكيك سوى مبرر من مبررات أزمة جدل هذين الاتجاهين في عجزهما عن مقاربة البقاع الجمالية لعالم النص المعاصر والحداثي على حد سواء. والواقع أن هذه الدراسات التفكيكية لا تزال في مهدها الأول، لأنها اكتفت برصد تلك الملامح النظرية في أطرها الغربية، ولم تنفذ إلى الجانب الجمالي للنص الأدبي.

هوامش الدراسة:

1 - رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1996، ص.141

2 - ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط1، 1996، ص.103

3 - المرجع نفسه، ص.100

4 - المرجع نفسه، ص.236

5 - المرجع نفسه، ص.211

6 - المرجع نفسه، (فهرس الكتاب).

7 - المرجع نفسه، ص.213

8 - المرجع نفسه، ص.214

9 - رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص.142

10 - كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992، ص.29

11 - رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص.142

12 - المرجع نفسه، ص.144

13 - كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص.120

14 - المرجع نفسه، ص.121

15 - رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص.146

16 ـ كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص98.
17 ـ المرجع نفسه، ص99.
18 ـ ينظر: رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص148.
19 ـ كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص110.
20 ـ ينظر: يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة القوافل السعودية، مج5، ع7، 1997، ص62.
21 ـ ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنتوية إلى التشريحية، قراءة للأنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، 1985، فهرس الكتاب.
22 ـ عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، فهرس الكتاب.
23 ـ عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص81.
24 ـ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص86.
25 ـ يوسف وغليسي: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص49.
26 ـ من حوار مع عبد الله محمد الغذامي، أجراه جهاد فاضل ضمن كتاب: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد، الدار العربية للكتاب، ط1، 1994، ص.208.
27 ـ عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، ص72.
28 ـ ينظر: يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة القوافل، ص62.
29 ـ ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، ط1، 1992، فهرس الكتاب.
30 ـ ينظر: عبد الملك مرتاض: مقدمة بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، .1991
31- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص3.
32 ـ المرجع نفسه، (فهرس الكتاب).

تقنية التوازي
بين تعدد البنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث

د. عشتار داود محمد/ العراق

لا مناص من انتقاء تحديد للشعر يتساوق مع القضية التي نريد طرحها، ولا نجد أنسب من ذلك التحديد الذي قدمه كوهين حين ذهب إلى أنه ((خطاب يكرر كلاً أو جزءاً نفس الصورة الصوتية))(1).

وبما أن مسألة ترديد وحدة صوتية معينة على مسافات متساوقة هي من شأن (الإيقاع) وحده، فسيكون الإيقاع منطلقاً لحديثنا، علماً إننا لسنا معنيين بذلك المعنى المحدود للإيقاع الذي يقصره على ما هو عروضي فحسب، بل سنتبنى الإيقاع بمفهومه الأرحب، كما توصلت إليه الدراسات الحديثة ـ بوصفه ((يشمل كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعية: الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات دلالية... الخ، وكل هذا من شأنه أن يؤدي إلى الإحساس بالانسجام كمؤشر لمبدأ التماثل))(2). فهذه التقنيات تحتوي على شرط الإيقاع الرئيس إذ ليس من الممكن أن ((تسمى بنية (ما) إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضا))(3). إلا إن ذاك التكرار أو التماثل يجب أن يكون خاضعاً لضوابط معينة، كي لا يقع في هوة الرتابة أو النثرية، فالشعر ـ إذن ((ليس رجوعاً كاملاً، إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى))(4).

وليس ثمة شك في كون الحديث عن الإيقاع يفضي ـ لا محالة ـ إلى الحديث عن (التوازي)، لأنه حاو على طرفي الإيقاع الرئيسين، وهما (التماثل) و(الاختلاف) لذا كان التوازي أقصى تمظهرات الإيقاع.

وقبل إيضاح (التماثل) و(الاختلاف)، اللذين يحققهما (التوازي) تباعاً، لا مناص من تحديد مصطلح (التوازي) الرحب، فهو ((تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً باركام قسري أو اختياري، ضماناً لانسجام الرسالة))(5). فالتوازي ـ إذن ـ يتمظهر في

كل مستويات النص الشعري سواء أكانت صوتية أم تركيبية أم دلالية، أي في النص بكليته، حتى كانت ((بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر))(6). من خلال تماثل وحداته.

بيد أن التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي، هو ليس (التكرار) بمفهومه الضيق، لأن الأخير قائم على شيء آخر غير التماثل هو التطابق التام بين وحداته، و((التوازي تماثل وليس تطابقاً))(7).

وبما أن التماثل أرحب بكثير من التطابق فإن كل تطابق تماثل، ولكن ليس كل تماثل تطابقاً، ومن ثم لا يكون التكرار والتوازي شيئاً واحداً، وإنما التكرار هو أحد تجليات التوازي الكثيرة، لأن التماثل هو قسميهما المشترك، غير أن التكرار ربما يمثل أقصى درجة من درجات التوازي التي يتحقق بموجبها تطابق صوتي، وهذا بالضبط ما خلق نوعاً من التداخل بين هذين المصطلحين ((لدرجة أن بعض الصور التي نصنفها ـ حسب تداولها في الدرس النقدي ـ ضمن أنماط التكرار تثيرنا بما فيها من تواز واضح، كما أن التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي نصنفها ضمن أنماط التوازي))(8). إلا أن التماثل الذي يحققه التوازي، ليس تماثلاً مجانياً، فمهما كانت الوحدات المتماثلة متقاربة فيما بينها، فلابد من وجود ما يميزها من بعضها، من خلال الاختلاف لتحقق كينونتها، داخل فضاء النص إذ إن ((أي نسق يتشكل لابد من أن ينحل لتتشأ عبر التغاير (أي الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين))(9). فإننا لو أهملنا مواطن الاختلاف بين الأنساق المتواترة نكون قد أهملنا جانباً رئيساً في معنى النص الشعري، لأن الوظيفة الشعرية التي مهمتها تمويه المعنى على القارئ(*)، هي المهيمنة عليه، والتواتر أو التماثل بذاته هو أحد تجليات هذه الوظيفة، لذا كانت مهمته ـ أيضاً ـ تمويهية، لأن ذلك التواتر الذي يطفو على السطح ليس إلا قشرة تحصن المعنى. فالتوازي ـ من وجهة نظر بنائية ـ يكثف اللغة ((دافعاً إلى الأمام سماتها التشكيلية وبالتالي دافعاً إلى الوراء قدراتها على المعنى التسلسلي الاستطرادي الإشاري))(10)، وهو ما يخلق التعقيد، لأن المعنى يتعدى حدود الشكل، وصولاً إلى كنه النص. ومن الجلي للعيان أن هذه النظرة البنائية للتوازي، تتضارب تماماً مع رأي الأسلوبية النفسية، التي يذهب دعاتها إلى الاعتقاد بأن تواتر ظاهرة معينة في النص، ليس إلا (مفتاحاً) يوصل إلى الدلالة، لأنها ـ بمفهومهم ـ ليست إلا البواعث النفسية التي حدت بالأديب إلى كتابة النص(11). وما قدمناه ـ أنفا ـ حول هيمنة الوظيفة الشعرية يسقط من حساباتنا ـ تماماً ـ

هذا الرأي، وهو ـ بالضبط ـ ما دعا ((النقد الحديث إلى التعبير عن العلامات الظاهرة والأخرى المستترة، المتراكبتين معاً في تشكيل سيمياء النص الشعري))(12) لذا كان التوازي ـ حسب هذا التصور ـ يولي اهتماماً ((بأية مشابهة وبأي اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت))(13).

والوصول إلى هذه النتيجة ليس قصراً على النقد الحديث بل إن ثمة نقوداً عربية تقليدية تطرقت إلى هذه المسألة في معرض حديثها عن التكرار، حين ذهبت إلى أن سر الانسجام يكمن في التكرار والتنويع في آن واحد(14).

إن أية دراسة صوتية تتخطى سطوح النصوص الشعرية، من خلال رصد الأبعاد الدلالية لتشكلاتها، لابد من أن تصطدم بمصطلح (التوازي) لأن القصيدة ((هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى))(15)، لذا كان مدار اهتمام التوازي الصوتي هو أثر العلاقات الصوتية على ترابط البنى الشعرية من خلال تقاربها الصوتي ـ الدلالي. وربما كانت مسألة وحدة النص هي أهم إشكالية يحاول إنه يعالجها، إذ إنه ((عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد))(16)، من هنا جاءت أهميته القصوى.

ونتساءل ـ هنا ـ هل يوفر التكرار الحرفي تطابقاً دلالياً تاماً؟

نجد إجابة عن هذا التساؤل في دراستين حديثتين إحداهما عربية للباحث محمد الهادي الطرابلسي، إذ يرى ((أن الظاهرة الواحدة لا توظف في النصوص بشكل واحد مرتين))(17).

أما الدراسة الأخرى فهي للباحثة الغربية جوليا كرستيفا، إذ إنها توصلت إلى نتيجة في غاية الأهمية في هذا المجال، فحسبما ترى أن في اللغة الشعرية ((تكون الوحدات غير قابلة للتكرار أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي))(18). وقد عللت ذلك بأن التكرار المحض دون أدنى تغيير في الدلالة الجزئية يوقع النص الشعري في (الحشو) الذي نرصده في اللغة الدارجة(19).

وبالإمكان إيضاح هذين الرأيين من خلال البينونة التي تفصل بين مصطلحي (المعنى) (والدلالة)، اللذين طالما استخدما دون إدراك الفارق البين بين كليهما، فمعنى الكلمة ما هو إلا الآلية التي تتم بها الإشارة الساكنة إلى الدال، وهي مرتبطة بصورة ذهنية معينة. أما الدلالة فهي قضية نفسانية، ناجمة عن التداعيات التي تحدثها الكلمة في النفس، فهي مرتبطة إذن بأثر تلك الكلمة(20).

وبهذا فإن الموضعة المكانية للكلمة أو العبارة داخل السياق، لها أثرها الفعال في تشكيل الدلالة من خلال انسراب الدلالات المتجاورة عبر الكلمة الموضوعة تحت المجهر الأسلوبي، فالدلالة تتحقق ـ إذن ـ عبر تفاعل مستمر بين المتجاورات، وليست عملية آلية كما يحصل في المعنى، فاللغة الشعرية ـ إذن ـ هي لغة (لا تكرارية)، لأن الوحدات المتواترة حرفياً فيها، على الرغم من اتحادها في معنى واحد، تختلف في دلالتها الخاصة، فالتكرار لا يمكن أن يقع في المعنى والدلالة معاً، لذا فإننا ((نقرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه وشيئاً آخر))(21). وهنا تكمن الصعوبة القصوى في تحليل الوحدات المكررة حرفياً، ففي التماثل الصوتي، يكون كل من المعنى والدلالة متوازيين، وغير متطابقين. وما يجمعها دلالة سياقية عامة، أما في التطابق الصوتي (التكرار)، فيكون المعنى متطابقاً، بيد أن الدلالة متماثلة (متوازية).

بيد أن هذه الحقيقة تحتم علينا عدم تناول أي جزء من أجزاء النص بمعزل عن السياق، لأننا إذا ((كنا نلجأ ـ كي نشرح عملياً مدلولاً ما ـ إلى التأمل والتحليل للدال الذي يؤدي إليه فإن الوسيلة الحقيقية المهيأة لدراسة المدلول هي متابعة مجموعة من الحالات المتوالية في التشكيل المتزايد نحو تبلور الشكل الداخلي، إلى أن نرى توافقه التام مع الدال الماثل أمامنا))(22)، إذ إن الدوال قد تبدو متنافرة، وغير متجانسة للوهلة الأولى، إلا أن ربطها بالبناء العام للنص يحيلها إلى مدلولات متواجشة، لذا ((المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي إن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد، فمن أيها ابتدأت، فأنت واصل حتماً إلى الغرض الذي هو روح العمل الأدبي))(23) بيد أن هذا التسليم يفضي بنا إلى نتيجة على جانب كبير من الأهمية، هي: أن أجزاء النص الشعري، مهما تباينت ظاهرياً فيما بينها، فإنها لا تنفك تدور حول نواة دلالية واحدة، إلا أن الباحثين اختلفوا في تحديد موقع هذه النواة من النص، فثمة من يرى أنها تكمن في العنوان، أو في الكلمات الأولى في القصيدة(24). وثمة من يرى أنها تكمن في لحظة ((تتدفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية))(25)، تنتهي إلى إفراغ عاطفي. بيد أننا نورد هذا الرأي ـ هنا ـ على الرغم من تحفظنا عليه، لرغبتنا في إيفاء الموضوع حقه. إذ إنه يذهب إلى ثمة عقدة في القصائد الهرمية ذات الطابع القصصي.

وإذا حاولنا مجاراة الشاعرة (نازك الملائكة) في إطلاق مصطلح سردي على هذه المسألة الشعرية، فإنه لن يكون (العقدة) بالتأكيد، لما يحويه هذا المصطلح من خصوصية استئثار القصائد ذات الطابع القصصي حسب به. والمسألة التي نناقشها

هي أكثر عمومية من ذلك. إذ إنها تشمل أنماط القصائد الأخرى ـ غير القصصية أيضاً ـ لأن بؤرة الشعر، أو كما ندعوها (النواة الدلالية) له، لا تكمن في مركز ما، في النص الشعري، بل إن كل بنى النص الشعري هي عبارة عن بؤر، أو نوى دلالية، لأنها ((صيغ متعددة لمولد بنيوي واحد، فالنص في حقيقة الأمر تنويع أو توزيع لبنية واحدة))(26)(**) حسب ريفاتير، وإذا كان المعنى يتضح ـ نوعاً ما ـ في أبيات أو أسطر معينة من النص ذلك لا يعني أن النواة الدلالية تكمن فيها فقط، وإن بقية الأبيات أو الأسطر في القصيدة لم تأت إلا لأجل التمهيد أو التصعيد لها. فلو سلمنا بذلك فإن هذا سيعني الاستهانة بالبنى التي لا تتمركز في موقع تلك النواة، وسنصب جل اهتمامنا على ما سيكون ـ حسب قراءتنا ـ نواة دلالية، وهذه العملية ستفضي ـ لا محالة ـ إلى تغير النواة الدلالية داخل النص الواحد حسب تغير القراء، وربما يكون هذا ما يبرر تضارب آراء الباحثين حول تحديد موقع نواة النص الشعري، في ذلك النص الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية، التي مهمتها التمويه على القارئ، لذا فإن وضوح المعنى في بعض بنيات النص لا يسلب البنيات ذات المعنى الغامض أهميتها. وبهذا نكون قد احتفظنا لكل بنى النص بفاعليتها في تكوينها المهني، فليس من الجائز الاستغناء أو استبدال أي منها، ((فلا تبادلية الوحدات الشعرية تقرر لتلك المكونات وضعية محددة.... إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغير كبير في المنى))(27).

وإذا كنا قد اتفقنا مع ريفاتير في كون ((القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية إلى إسهاب... مطول ومعقد غير حرفي))(28).، فإن بنى النص الشعري متوازية دلالياً فيما بينها، والتوازي الدلالي يعني أنها إذا كانت متحدة في إحالتها إلى دلالة عامة واحدة، فإن الدلالة الخاصة التي تحملها متحدة أيضاً، إذ إن الأثر الذي تطبعه كل بنية من تلك البنى، مختلف عن الأخرى، لأن المفردات التي تتكون منها ليست واحدة أولاً، ثم إن دلالتها الخاصة مرتهنة ـ بموقع تلك البنية ـ بالتحديد من النص أيضاً، إذ ((لا يمكن قراءة القول الشعري في كليته الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة. فكل وحدة، تملك مكانها الدقيق الذي لا يمكن تذويبه في الكل))(29).

وإن الدلالة العامة في القصيدة تتكشف شيئاً فشيئاً، كلما تقدمنا في قراءة النص حتى نصل إلى ((ذروة وظيفة القراءة المولدة للدلالة في آخر القصيدة))(30).، لأن كل بنى النص ـ عندها ستكون في حسبان القارئ.

والمسألة لا تختلف مع القصائد ذات

الهيكل الهرمي حسب اصطلاح (نازك الملائكة)، والتي أشرنا إليها سالفاً، لأن السرد القصصي لم يأت فيها، إلا لأجل طرح فكرة معينة لا تستخلص إلا عند إتمام قراءة النص.

إن التوازي الدلالي يجب أن يلف النص بأكمله، فإذا ندت إحدى بناه عن ذلك سينفرط نظامه، لذا كان هذا النوع من التوازي هو النوع الرئيس، الذي تأتي الأنواع الأخرى لخدمته، فالتوازي ـ عامة ـ تنمية لنواة معنوية(31) كما سبق الذكر، وإن ما يهمنا ـ هنا ـ هو رصد ما اصطلح عليه أحد الباحثين بـ (إيقاع الفكرة)(32).

إذ إن التنافر السطحي لوحدات الشعر، وهيمنة الطابع الصوتي التكراري عليه، دعا البعض إلى عد لغة الشعر غاية في حد ذاتها من خلال حضور الصوت على حساب الدلالة(33). حتى إذا تنازعها الاثنان معاً، ترجحت كفة الأول(34). على العكس من لغة النثر فهي بحسبهم ليست مقصودة في ذاتها، وإنما بما تحيل إليه من دلالة.

ولتعديل هذه النظرة لابد من إدراك أن لغة الشعر تعويضية، تحقق كل بنية استقلالها عن الكل، ليس بسبب اختلافها عنه وإنما لتكرارها له، فالتواتر المهيمن على البناء الشعري منحه إمكانات تعويضية فائقة، تقلل من الإمكانية القرائية على الكشف عن وجود تغييب لإحدى تلك البنى إذا لا يعني إمكانية الاستغناء عن بعض البنيات الشعرية، فمن غير الممكن الوصول إلى تلك الثيمة دونما توظيف لكل وحداته وبناه، وإذا كان ثمة قدرة على ملء الفجوات إذا ما افترضنا تغييباً لبنى معينة، فإنها قدرة تمويهية، تواري، وراءها الثيمة المحركة له.



الإحالات:

(1) بنية اللغة الشعرية /جان كوهن/ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري/ دار توبقال/ الدار البيضاء/ ط1/ 1986/ 52 ـ 53.

(2) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد/ محمد كنوني/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ط1/ 1997/ 22، وينظر: الأسلوبية ونظرية النص/ د. إبراهيم خليل/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت ودار الفارس/ عمان/ ط1/ 1997/ 105، والبنيات الدالة في شعر أمل دنقل/ عبد السلام المساوي/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ ط1/ 1994/ 34.

(3) بنية اللغة الشعرية/ 86، وينظر: اللغة الشعرية/ 23، والبنيات الدالة/ 33.

(4) بنية اللغة الشعرية/ 96.

(5) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) / د. محمد مفتاح/ دار التنوير/ بيروت/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ ط1/ 1985/ 25 علماً أنه يؤثر مصطلح (التشاكل) على ما نسميه (توازياً).

(6) قضايا الشعرية/ رومان ياكوبسن / ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون/ دار توبقال/ الدار البيضاء /ط1/ 1988/ 105 ـ 106 وينظر: البنيوية وعلم الإشارة /ترنس هوكس/ ترجمة: مجيد الماشطة/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط1/ 1986/ 74

(7) قضايا الشعرية/ 103.

(8) اللغة الشعرية/ 116.

(9) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر/ كمال أبو ديب/ دار العلم للملايين/ بيروت/ ط1/ 1979/ 110.

(*) حول هيمنة الوظيفة الشعرية ذات البعد التمويهي ينظر قضايا الشعرية/ رومان ياكوبسن.

(10) البنيوية وعلم الإشارة /74.

(11) ينظر: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي /د. شفيع السيد/ دار الفكر العربي/ القاهرة/ ط1/ 1986/ 169 ـ 170، وعلم الأسلوب مبادئة وإجراءاته/ د. صلاح فضل/ دار الآفاق الجديدة/ بيروت /ط1/ 1985/ 239 والوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة/ حمادي صمود/ الدار التونسية/ ط1/ 1988/ 122.

(12) (خيوط الحس الشعرية) قراءة أسلوبية في شعر نزار قباني/ د. بشرى موسى صالح/ بحث مقدم إلى مهرجان المربد الرابع عشر/ وزارة الثقافة والإعلام/ 1988/ 1.

(13) قضايا الشعرية/ 106، وينظر: التلقي والتأويل ـ مقاربة نسقية/ د. محمد مفتاح /المركز الثقافي العربي/ ط1/ 1994/ 152.

(14) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها/ ج2/ د. عبد الله الطيب المجذوب مصطفى البابي الحلبي/ القاهرة/ ط1/ 1955/ 39 ـ 40.

(15) قضايا الشعرية/ 46، وينظر: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق/ عدنان بن ذريل/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ ط1 1989/ 277.

(16) التلقي والتأويل /149.

(17) تحاليل أسلوبية /محمد الهادي الطرابلسي/ دار الجنوب/ تونس/ ط1/ 1992/ 7.

(18) علم النص/ جوليا كرستيفا/ ترجمة: فريد الزاهي/ دار توبقال/ الدار البيضاء ودار سوي/ باريس/ ط1/ 1991/ 80 ـ 81.

(19) ينظر: م. ن /80.

(20) ينظر: علم الدلالة/ بيير جيرو/ ترجمة: انطوان أبو زيد/ عويدات/ بيروت ـ باريس /ط1/ 1986/ 11 ـ 12 و17.

(21) م. ن/ 81.

(22) علم الأسلوب/ 125.

(23) مدخل إلى علم الأسلوب/ 78. وينظر: مقالات في الأسلوبية /د. منذر عياشي/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ ط1/ 1990/ 73.

(24) ينظر: بنية اللغة الشعرية/ 161.

(25) قضايا الشعر المعاصر/ نازك الملائكة/ دار العلم للملايين/ بيروت/ ط7/ 1983/ 247.

وينظر: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية/ د. عز الدين إسماعيل/ دار العودة ودار الثقافة/ بيروت/ ط3، 1981/ 251.

(26) سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة/ ميكائيل ريفاتير/ ترجمة: فريال جبوري غزول/ ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا/ إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد / دار الياس العصرية/ القاهرة/ ط2/ 1986/ 56.

(**) ناقشنا هذه المسألة بإفاضة في دراسة مستقلة بعنوان (الإشارة الجمالية في المثل القرآني) وهو كتاب قيد النشر.

(27) علم النص/ 82.

(28) سيميوطيقا الشعر/ 70.

(29) علم النص/ 83.

(30) سيموطيقا الشعر/ 56، وينظر: معايير تحليل الأسلوب /ميكائيل ريفاتير/ ترجمة: حميد لحمداني/ دراسات سال/ الدار البيضاء/ ط1/ 1993/ 71.

(31) تحليل الخطاب الشعري/ 25.

(32) ينظر: مدارات نقدية ـ إشكالية النقد والحداثة والإبداع /فاضل ثامر/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط1/ 1987/ 243.

(33) ينظر: السردي والشعري ـ حدود التمفصل والتمازج /صدوق نور الدين/ الفكر العربي المعاصر/ ع38/ 1986/ 60.

(34) ينظر: بنية اللغة الشعرية /59.

الخطاب الأدبي في ضوء التفسير والتأويل

ياسر محمود الأقرع

مقدمة:

تتمتع بعض القضايا التي تطرح في زمن ما بالقدرة على الاستمرارية والتجدد، وإثارة التساؤل والجدل، تبعاً لأهمية تلك القضايا ودورها في العلاقة الجدلية القائمة أبداً بين الإنسان وواقعه.

ولعل الراهنية التي تتمتع بها تلك القضايا، من حيث ارتباطها بواقع الإنسان عبر مسيرته الطويلة . على اختلاف الزمان والمكان . يجعل منها قضايا إشكالية، غير قابلة للإجماع، أو الإشباع البحثي والتحليلي.

تقف قضية "التفسير والتأويل" في مقدمة تلك القضايا التي تتمتع بهذه الاستمرارية والتجدد، ذلك أنها تشكل جوهر العلاقة التفاعلية بين الإنسان . كونه عاقلاً . والواقع بمتغيراته وتحولاته.

فالإنسان منذ فجر وجوده يمتلك (موهبة فطرية) في تأويل الظواهر التي تتراءى أمامه والبحث عن مدلولاتها البعيدة في أعماق نفسه. وهذه الموهبة الفطرية التي يمتلكها الإنسان إنما تزداد أو تنقص تبعاً لاختلاف المستوى الفكري والاجتماعي والنفسي.

مسألة "التفسير والتأويل" تقوم إذاً على جدل الواقعة [لغوية وغير لغوية] مع الإنسان (المفسر). والواقعة الواحدة التي ترتبط بزمن معين (زمن ظهورها) قد تظل عرضةً للتفسير والتأويل بشكل مستمر مع تعاقب الأجيال، وتغيرات الواقع، طالما ظلت موجودة أو تكرر حدوثها.

إن مسألة (التفسير والتأويل) لا تقترن بالواقعة اللغوية فحسب، ذلك أن كل ما يدركه الإنسان هو قابل من وجهة نظره للتفسير والتأويل، غير أن ارتباطها باللغة . بشكل أكثر اتساعاً . عائد إلى اقترانها بظهور علم التفسير في التراث من خلال علوم القرآن الكريم، إذ نشأ هذا العلم في أحضان علوم

القرآن وتطور في كنفه.

لكن هذا الاقتران لا ينفي وجود علاقة بين التفسير والنص اللغوي قبل ذلك، فالشعر الملحمي عند اليونان كان عرضةً للتفسير والتأويل . وخصوصاً عند الفلاسفة . وليس أدل على ذلك من تقييماتها المختلفة للشعر والشعراء.

وقد أثر عن الجاهليين أيضاً تلك الأحكام النقدية الأولى التي كانت تناقش من خلالها قصائد شعراء الجاهلية. وهذا كله، راجع، في حقيقته، إلى اختلاف التأويل في دراسة النصوص نقدياً...

هذا الارتباط الجدلي بين الواقعة . التي سنبدأ منذ الآن بقصرها على اللغة . والإنسان يجعل من قضية التفسير والتأويل حاجة ضرورية لا ترفاً فكرياً، فبها تتحدد علاقة الإنسان بالآخر بل بالحياة والكون.

فالإنسان على الرغم من أنه يسهم في تغيرات الواقع إلى حد كبير إلا أنه يظل يلهث وراءها تفسيراً وتأويلاً.

وإذا كانت اللغة هي الوسيلة الأكثر وجوداً، التي تتم بواسطتها عملية التفسير والتأويل، فإنها . أي اللغة . قد تكون العنصر الذي يحمل التغيير ويقلب المفاهيم، وعندها يصبح تفسير النص اللغوي أو تأويله نقطة تغيير الواقع وقلب مفاهيمه لا فهمه واستيعابه فحسب.

وإذا كانت "اللغة أهم أدوات الجماعة في إدراك العالم وتنظيمه"(1) فإن ذلك يتم بصورة واضحة على صعيد الخطاب الذي يرصد التغيرات التي تطرأ على اللغة . بل ويساهم فيها أيضاً . فالخطاب هو الذي يعطي اللغة . بوصفها شيئاً ثابتاً تحتفظ به معاجم اللغة . حيويتها واتساعها، والاتساع في اللغة يشكل ركناً لا غنى عنه في فهم النص وتأويله.

التفسير والتأويل.... نظرة تاريخية:

من الصعوبة بمكان أن يتحدث المرء عن بدايات (التفسير والتأويل) ذلك أن هذه القضية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بكينونة الإنسان، باقية ببقائه، إذ لم يتخل الإنسان عن نفسه، بوصفه مفسراً، في أي مرحلة من مراحل وجوده على مر العصور.

لكننا سنتحدث عن هذه القضية بوصفها علماً له وجوده ومقاييسه، فلا يعد المفسر (مفسراً) . حسب فهمنا لهذا المصطلح . إلا إذا تسلح بالمعايير والقواعد التي يستطيع بموجبها أن يفسر.

من هنا كان لابد لنا من التمييز بين التفسير . بوصفه مرافقاً لوجود الإنسان . والهرمنيوطيقا (HERMENEUTICS) والهرمنيوطيقا "مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب

المقدس)(2)، فما يهمنا هو أن نتعامل مع القضية ضمن وعي الإنسان بها بوصفها علماً له أسسه ومعاييره.

أحدث نزول القرآن الكريم في نفوس العرب هزةً عنيفةً على صعيدي الشكل والمضمون (إذ جاز الفصل بينهما) وكان نزوله إيذاناً بحدوث تغييرات تسعى إلى تخطي الواقع وتجاوزه على الصعد كافة، وقد فتح القرآن للمسلمين آفاقاً علمية انطلقت في جوهرها من النص القرآني، سواء فيما يخص العلوم الدينية التي استحدثت بفضل النص القرآني، أو العلوم العامة التي رأى المسلمون في القرآن الكريم ما يحثهم عليها، ويدفعهم إليها(3).

ولأن القرآن الكريم . كما قلنا . شكل زلزلة عنيفة في نفوس العرب، وقلب الكثير من المفاهيم العقائدية والفكرية، كان لابد لهذا النص الديني من أن يدرس، وأن يفسر، حتى يقترب من أفق القارئ، أو لنقل "أفق المتلقي"، الذي صار النص القرآني محور دنياه التي فيها معاشه، وآخرته التي إليها مآله.

على مستوى تفسير النص الديني (القرآن الكريم) كان هناك ما أطلق عليه (التفسير بالمأثور) وما أطلق عليه (التفسير بالرأي) أو (التأويل).

أما النوع الأول من التفسير (التفسير بالمأثور) فهو يستند إلى الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص كما فهمه المعاصرون لنزوله، فهو يعتمد النقل والتواتر والرواية، وإليه كان يركن أكثر المفسرين ويطمئنون إليه.

أما التفسير بالرأي أو (التأويل) فهو يرتبط بالاستنباط والاستنتاج، وكثير من المفسرين كان يتحرج منه ويتجنبه.

وهنا ثمة تساؤل: إن ارتباط دالات النص بمدلولات معينة، ثابتة في الماضي ألا يجعله نصاً مرتبطاً بزمن إنتاجه فقط، ويفقد بذلك صفة الاستمرارية أو الخلود التي تتمتع بها النصوص القادرة على التفاعل مع الواقع والإنسان في كل مرحلة من مراحل وجوده!؟

بدءاً، من المهم أن نعرف أن التأويل لا يعني مخالفة التفسير، فتفسير النص هو النقطة التي يبتدئ منها دارس النص مهمته وصولاً إلى تأويله، ومن هنا فعليه أن يلتزم ضوابط التفسير ولوازمه من معطيات لغوية وحقائق تاريخية. وغير ذلك، وصولاً إلى استنباط ما لا يتنافى مع التفسير ونتائجه.

فمن شأن التأويل إذاً أن يوسع فهمنا للنص، بكشف دلالات جديدة تضيف إلى النص ولا تعارضه.

ولعل قضية تأويل النص قد شغلت حيزاً إشكالياً كبيراً في المجتمع الإسلامي إثر الخلاف الذي قسم المجتمع، بفعل العامل

(السياسي . الديني)، إلى فرق وأحزاب، إذ ذهبت كل فرقة من هذه الفرق في تفسير النص الديني مذاهب تؤيد اتجاهاتها ومبادئها وأفكارها، مستندة إلى ما يتمتع به النص الديني (القرآن الكريم) في كثير من آياته من تكثيف وتركيز، واعتماده على الإشارة الدالة والعبارة الموحية عوضاً عن الشرح والتفصيل.

ثم ما لبث اختلاط العرب المسلمين بالأعاجم واطلاعهم على ثقافات الأمم الأخرى (وخصوصاً علم الكلام) أن فتح الباب واسعاً لقراءة النص الديني قراءات متعددة تحاول كل منها أن تدعي أنها الأقدر على فهم النص وتأويله.

وبذلك أقامت كل فرقة من هذه الفرق أركان وجودها وشرعيتها من تأويلها الخاص للنص الديني حسب المنهج الذي تعتمده.

فكان يتم التأويل عند المتصوفة مثلاً على أسس ذوقية حدسية كما هي الحال عند ابن عربي(4) على حين يرى المعتزلة أن القرينة العقلية هي الأساس في عملية التأويل(5).

إن تأويل النص تبعاً لذلك لم يكن في أكثر حالاته يتم بالانطلاق من داخل النص وإنما ينبع من الخارج، ومعظم هذه التأويلات في حقيقتها ليست سوى تعبير عن علاقة الناقد بواقعه ووجهة نظره فيه.

من هنا كان التمسك بالتفسير (الذي يعتمد النقل) أكثر سلامة من الخوض في جملة الآراء المتباينة التي باتت تستنبط من القرآن الكريم بكثير من التعسف والمبالغة.

لذا كانت النظرة التأويلية للنص الديني (أي التي لا تعتمد النقل) من الأمور التي تستدعي التنويه أو الإشارة من قبل المؤول، يقول الرازي متحدثاً عن أحد إخوانه: "كان شديد العناية بها (ويقصد معاني كتاب الله)، كثير البحث والسؤال عنها، قد هداه الله إليها وفتح عليه فيها بغرائب لم نسمعها من العلماء، ولا رأيناها في كتبهم"(6).

ولنا أن نذكر أن لفظة (التأويل) ومشتقاتها وردت في القرآن الكريم سبع عشرة مرة، بينما وردت لفظة (التفسير) مرة واحدة، وقد حملت لفظة التأويل في القرآن مدلولات إيجابية أحياناً، كأن يمن الله على الصالحين أن وهبهم نعمة التأويل، كما حملت هذه اللفظة مدلولات سلبية أيضاً، وفيها تعريض بهؤلاء الذين يسعون بالتأويل ابتغاء الفتنة. وفي ذلك إشارة إلى اتجاهين في التأويل: تأويل يستند إلى قواعد علمية موضوعية تجد ما يؤيدها في بنية النص ذاته، وتأويل يمليه الهوى والميول.

الفرق بين التفسير والتأويل:

معجمياً، التفسير: كشف المراد عن اللفظ المشكل. والتأويل: رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر(7). و"أول الكلام: نقل

ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ"(8).

ويقوم التفريق بين التفسير والتأويل، انطلاقاً من علوم القرآن، على أن التفسير يستمد آلياته وأدواته من علم اللغة والنحو والصرف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات... وغير ذلك. أما التأويل فهو صرف الكلام عن ظاهره إلى وجه يحتمله، استناداً إلى دليل.

وعلى أية حال فإن التمييز بين التفسير والتأويل من منظور عام تمييزاً لا يقتصر على ارتباطهما بعلوم القرآن يذهب بنا إلى أن التفسير أشبه ما يكون بترجمة داخل اللغة الواحدة، بمعنى: أن نضع للمدلول الواحد دالاً جديداً. فإذا كانت الترجمة (تفسير علامات لسان معين بواسطة علامات لسان آخر)(9).

وهذا يعني أن غرض الترجمة هو نقل الرسالة لا الشكل أي استبدال دال بدال آخر مع بقاء المدلول ثابتاً.

فإن الأمر ذاته ينطبق على التفسير، فالتفسير من هذا المنظور هو إعادة بنية الشكل وليس المضمون، وتفسير دلالة تركيب هو استعمال كلمات أخرى للشيء نفسه، وبذلك يرتبط التفسير بعلاقات لغوية، إنه استبدال علامة بعلامة ضمن اللغة الواحدة.

أما التأويل فهو تركيب جديد للعلامات يطال الشكل والمضمون، فالتأويل لا يرتبط بعلاقات لغوية وإنما يرتبط بعلاقات خطابية، هي نتاج فردي. والتواصل الخطابي يفترض باثاً ومستقبلاً، وعلى عاتق المستقبل (المتلقي) تقع مسؤولية التأويل.

وبما أننا وصلنا إلى علاقة التفسير والتأويل بالخطاب، فإن الأمر يقودنا إلى الحديث عن الكيفية التي تعامل بها النقد مع الخطاب الأدبي المكتوب (النص) من خلال التفسير والتأويل.

التفسير والتأويل... في النقد الأدبي:

إن نقد العمل الأدبي يستلزم بالضرورة وجود التفسير والتأويل بوصفهما ركنين أساسيين من أركان العملية النقدية، مهما اختلفت مناهج النقاد واتجاهاتهم، وما الانطباع الأول الذي يتركه النص في نفس القارئ إلا مجموعة التفسيرات والتأويلات التي تتولد في ذهنه بطريقة لا إرادية.

من هنا يصبح من العبث أن نتحدث عن منهج تأويلي أو تفسيري، ذلك أن هاتين العمليتين ترتبطان بكافة المناهج النقدية بدءاً من النقد الذوقي التأثري حتى آخر المناهج النقدية الحديثة، وهما ترافقان عملية النقد منذ القراءة الأولى حتى الوصول إلى النتائج. وإنما يكمن الاختلاف بين المناهج في الطريقة التي يستخدم من خلالها التفسير والتأويل، فأحياناً يتم تأويل النص بإحالته إلى

الخارج (قديماً: كما رأينا عند المعتزلة والمتصوفة، وحديثاً كما نرى عند النقاد من إخضاعهم القسري للنص وفق منطلقات نظرية توضع قبل دراسة النص) وأحياناً تكون الإحالة داخلية أي تتم داخل النص، فتقوم على الاستقراء والوصف والاستنباط.

لقد كان لظهور اللسانيات أثر كبير، بل جوهري، في العملية النقدية حين انطلقت في دراسة النص الأدبي من النص ذاته، فأعطت النقد صفة الموضوعية أو (العلمنة) بعد أن كان يتخبط بين مناهج علم الاجتماع والتحليل النفسي... وغيرها. وكانت هذه المناهج تلوي عنق النص ليتفق ومبادئ المنهج المتبع في الدراسة انتصاراً لدعاة المنهج لا وفاء للبنية النصية في العمل الأدبي المدروس.

من المعلوم أن اللغة تقسم إلى عدة مستويات وهي . انطلاقاً من الأدنى .، المستوى الصوتي، فالمستوى الصرفي، فمستوى الكلمة، ثم مستوى الجملة وأخيراً مستوى النص.

وهذه المستويات هي المنطلق لدراسة النص الأدبي بكليته انطلاقاً من الجزئيات التي تشكل بنيته وقوامه.

من هنا يبدو ارتباط قضية التفسير والتأويل بكل مستوى من هذه المستويات أمراً ضرورياً.. بل هو أمر حتمي.

التفسير والتأويل في المستوى الصوتي:

يشكل المستوى الصوتي المستوى الأدنى في مستويات اللغة، ووحدته (الصوتيمة)، والصوتيمة لا تقوم بمفردها بإعطاء دلالة وإنما تقوم بوظيفة تمييزية تظهر قيمتها (فاعليتها) في المستوى الأعلى (المستوى الصرفي)، فالصوتيمة هي (نواة منظومة اللغة التي ليس لها معنى بحد ذاتها لكنها أخذت على عاتقها في منظومة اللغة وظيفة التفريق بين الكلمات والمعاني، وهي الوحدة الأساسية في علم وظائف أصوات اللغة "الفونولوجيا")(10). وبما أن الصوتيمة بمفردها لا تشكل دلالة فهذا يعني أنه لا يمكن إخضاعها للتفسير أو التأويل، ولا ندري كيف تحولت ظاهرتا الجهر والهمس، وهما ظاهرتان صوتيتان . عند ابن عربي . إلى رموز وجودية (فالهمس يرمز إلى عالم الغيب وجودياً ويرمز إلى الرحمة واللطف والخشوع، وكظم الغيظ إنسانياً. أما الجهر فيرمز لعالم الشهادة والقهر ويشير إلى الشدة والمصادمة)(11).

على أية حال لم يكن النقد الأدبي الذي اهتم بالدراسات الصوتية ليتوقف كثيراً عند الوحدة الأساسية (الصوتيمة) بل كان يتجاوزها بعد أن يمسها مساً لطيفاً، إن فعل، لينطلق غالباً من مستوى الكلمة.

لنا أن نتساءل إذاً: كيف تم تطبيق الدراسات الصوتية على الخطاب الأدبي..؟

لقد بدأ الاهتمام بالدراسات الصوتية في الخطاب الأدبي انطلاقاً من الشعر ذلك أن جوهر الشعر يقوم على الصوت، وكانت الظاهرة الصوتية التي لقيت الاهتمام الأكبر هي ظاهرة الإيقاع فكان أهم أثر للصوتيات في النقد العربي الحديث هو الانكباب على هذه الظاهرة التي قال عنها اللسانيون: ((ما نسميه إيقاعاً هو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية))(12)..

وينشأ الإيقاع . كما يرى كمال أبو ديب . من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص...(13).

لقد تركزت الدراسات الصوتية للشعر العربي في جانبين يوفران له الإيقاع هما: الوزن والقافية

وقد نظر إلى الوزن على أنه مؤثر في تركيب الكلام لأنه محدد بنظام معين لابد للغة من أن ترضخ له.

من هنا كان الوزن . وهو من الظواهر التي يفرزها الإيقاع . يعضد الدلالة، وبذلك يصبح قابلاً للتأويل، وعلى هذا الأساس درس كمال أبو ديب قصيدة أدونيس (كيمياء النرجس . حلم) حين أقام علاقة ارتباط بين توزيع التفعيلات والدلالة(14).

القافية أيضاً هي مولد صوتي معنوي، وقد جعلها بعض الدارسين أول منطلق عند التحليل، لأن للكلمة الأخيرة في البيت الشعري سيطرة على هيكله التركيبي، ومن هنا يمكن للقافية أن تدرس على كافة المستويات اللغوية، وخاصةً المستوى الصوتي من خلال الحديث عن خصائص حروفها كالشدة والرخاوة والجهر والهمس...(15)، وبذلك تصبح ذات دلالة، أي تصبح قابلة للتأويل، وإن لم يجمع النقاد على إمكانية أن تحمل الصوتيمة بمفردها دلالة قابلة للتأويل.

التفسير والتأويل في المستوى الصرفي:

الوحدة الأساسية في المستوى الصرفي هي الصرفيمة، وهي . كما يرى بعض النقاد . أصغر وحدة في اللغة تحمل دلالة. إن ارتباط الصرفيمة بوجود دال ومدلول يعني قابليتها للتفسير، ولا نقول قابليتها (للتأويل) لأنها تأخذ دلالة واحدة لا تتغير وهذا يعطي إمكانية تفسيرها على نحو معين لا يتغير موضع الصرفيمة. ولنا أن نتذكر أن خاصتي [الالتحام والانعزال اللتين تتميز بهما الصرفيمة لا تجعلانها قادرة على حمل معنى مستقل
مباشر، بل تؤهلانها لهذا عندما تدخل في تركيب الوحدات اللغوية الأكثر تعقيداً، أي الكلمة](16) على أية حال، الصرفيمة وحدة في مستوى بناء الكلمة وهي تتعلق بالجانب الشكلي، بينما تشكل اللفظيمة وحدة في مستوى

تحديد الدلالة (المضمون) نستطيع أن نشبه الصرفيمة بالهيكل الخارجي، فتكون اللفظيمة هي المحتوى الذي يضمه هذا الهيكل، والشكل يفرض صيغة معينة تجعل المضمون ذا دلالة ثابتة. والدلالة الثابتة يمكن إخضاعها للتفسير، وهي . بفضل هذا الثبات . تصبح غير قابلة للتأويل لارتباطها باللغة، لا بالخطاب.

التفسير والتأويل في مستوى الكلمة:

الكلمة هي أصغر وحدة تحمل معنى، [وتتضمن كل كلمة معنىً أساسياً ومعنىً سياقياً، فالسياق يحدد المعنى، ويستدعي الاسم في كل حالة مفهوماً محدداً](17) فالكلمة تأخذ معناها من السياق [والمعنى كما يظهر لنا أثناء الخطاب يتعلق بعلاقات الكلمة مع كلمات المقام (CONTEXTE) الأخرى](18).

أما الكلمة بوصفها (مفردة) فإنها لا تعطي إلا معناها المعجمي، الذي أنجز، وأعطي صيغة ثابتة في معاجم اللغة. مثلاً: لنأخذ كلمة مثل (ضرب) هناك دال له مدلول (تصور مفهومي على رأي سوسير)، هذه الدلالة للكلمة هي دلالة معجمية، لكن تغير السياق سيعطي للكلمة مدلولات جديدة على الرغم من بقاء الدال (التصور الصوتي) كما هو: ضرب مثلاً، ضرب الجرس، ضرب موعداً،....الخ.

ولا يمكن للمعجم اللغوي أن يحصر مدلولات الدال الواحد في السياقات التي يرد فيها، وذلك لكثرتها وتنوعها من جهة، ولقابليتها للتطور من جهة أخرى.

فالكلمة (المفردة) تخضع للتفسير بحيث يمكننا استبدال الدال بآخر يحمل المدلول ذاته، أما الكلمة (في السياق) فإنها تخضع للتأويل، إذ تخرج عن دلالتها المعجمية إلى دلالة يفرضها السياق من هنا فإنه "يحدد معنى الكلمة، كلياً، من طرف السياق. والواقع أنه كلما تعددت السياقات تعددت المعاني، ورغم ذلك تبقى الكلمة واحدة فهي لا تتحلل إلى كلمات تتعدد بقدر تعدد السياقات التي يمكن أن تدمج فيها"(19) وفي الخطاب الأدبي غالباً ما يرد الدال في سياق يخرجه عن مدلوله المعجمي . خصوصاً في الشعر . ليقوم بوظيفة أدبية فنية، وبذلك تحمل الكلمة في كل سياق بعداً دلالياً لا تخلقه الكلمة بصفتها (مفردة)، وإنما يخلقه السياق الذي ترد فيه هذه الكلمة. وبذلك تكون الكلمة قابلة للتأويل، وكلما ازدادت إمكانية التأويل تحققت للخطاب الأدبي أدبيته. "ذلك أن اللفظة تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، فإذا كان لكل دال مدلوله فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح (الاتساع)"(20)، ولا شك أن تعدد المدلولات للدال الواحد (أو إمكانية ذلك) يجعل من التأويل ضرورة أساسية من ضرورات دراسة

الخطاب الأدبي، وليس من المغالاة القول: إن التأويل . في هذه الحالة . هو الذي يمنح الخطاب أدبيته.

التفسير والتأويل في مستوى التركيب:

عندما نتحدث عن علم التركيب علينا أن نميز بينه وبين النحو بالمفهوم العربي الكلاسيكي، فالنحو . كما هو معروف . يهتم بالوظيفة الإعرابية للمفردات والجمل ولا يهتم بالدور الترتيبي الذي يلعبه في سلسلة الكلام ومدى تأثيره في تحديد الدلالة "أما علم التركيب فيهتم بدراسة الدوال في نطاق المحور السياقي الواردة فيه دراسة تعتمد إبراز الخصائص اللغوية لتلك الدوال"(21).

إذن فالنحو يهتم بالجانب الإعرابي للتركيب. أما علم التركيب فيهتم بالجانب الدلالي الذي يفرزه الجانب الإعرابي.

فالتركيب والحالة هذه يخضع للتأويل انطلاقاً من الدور الدلالي الذي يقدمه في ظل البناء اللغوي الموجود. إن الخطاب الأدبي هو عمل في اللغة أولاً وأخيراً، فهو عبارة عن كلمات تؤلف جملاً، وما النص إلا عبارة عن جملة طويلة مركبة، والطريقة التي يتم من خلالها تنظيم وحداته اللغوية هي التي تميزه بوصفه خطاباً أدبياً. وإذا افتقد التركيب الدلالة افتقد قيمته.

من هنا كان التركيب حاملاً للدلالة في الخطاب الأدبي، وهذا ارتباط (لغوي . فني) "ولعل أهم أثر للسانيات في النقد العربي الحديث هو تأكيدها على الوحدة اللغوية . الفنية. وعلى هذا الأساس قدم كمال أبو ديب دراسة لقصيدة أدونيس (كيمياء النرجس . حلم) مؤكداً على التوافق التركيبي الدلالي.

والذي يستخلص من دراسة كمال أبو ديب هو أن نواة التحليل التركيبي هي الدلالة، إذ هي الهدف النهائي من دراسة الأنساق اللغوية"(22). فالتركيب (داخلياً) هو حامل للدلالات التي تكونها المستويات الأدنى، وهو (أي التركيب) بوصفه (كلاً) يتحول في سياق معين إلى دال يحمل مدلولاً، ويصبح بذلك قابلاً للتأويل حسب السياق الذي يرد فيه، باستثناء الأقوال المأثورة والأمثال، حيث تأخذ غالباً دلالة معينة على الرغم من اختلاف السياقات التي تحويها.

في رواية الشراع والعاصفة للروائي حنا مينه نقرأ ما يلي: (يغرق ذات يوم قضاءً وقدراً)(23).

لهذا التركيب مدلوله المعروف والمرتبط بذهن القارئ بحادثة الغرق، لا الإغراق. سنضع هذا التركيب في موقعه من السياق:

(وكان البحارة وعمال الميناء يعيشون في خوف دائم، فمن يرضى عنه أبو رشيد يشتغل، ومن يغضب عليه يترك الميناء أو يغرق ذات يوم قضاءً وقدراً) من الملاحظ أن هذا التركيب قد اتخذ مدلولاً آخر، بل مدلولاً

عكسياً للمدلول السابق. وهو في الحالة الأولى يمكن أن يفسر حسب دلالته الراسخة في ذهن المتلقي، لكنه في الحالة الثانية يصبح خاضعاً للتأويل حتى تتكشف دلالته ضمن هذا السياق.

النص بين التفسير والتأويل:

عرجنا فيما سبق على المستويات اللغوية الأربعة، محاولين ربط هذه المستويات بالدلالة، وإظهار علاقتها بالتفسير والتأويل وصولاً إلى مستوى النص، ذلك أن الوحدات اللغوية تشكل المادة الخام التي تدخل في بناء النص، ليكون وحدة شاملة ذات سمات وخصائص مستقلة عن موادها الأولية "ويتسم محتوى النص بوجود دلالة تامة مستقلة وهذا ما يميزه مبدئياً عن وحدات المستويات الأدنى، بما في ذلك الجملة التي تتسم بوجود دلالة تامة نسبياً"(24).

يمكننا أن ننظر في تأويل النص من خلال نوعين من العلاقات:

1- علاقات النص الداخلية:

وهي علاقات تقوم بين المستويات المكونة للنص من الداخل، ومن هنا يكون البحث في دلالات الجزئيات المكونة لهذا النص جزءاً أساسياً من عملية تأويله على اعتبار أن (النص المنجز بنية كلية تؤلفها مجموعة من البنى)(25). وفهم النص بكليته يقتضي بالضرورة فهم مكوناته وجزئياته. من هذه الزاوية في التعامل مع النص يصبح النقد "وصفاً لشبكة العلاقات التي تشد بنية النص"(26).

2- علاقات النص الخارجية:

تدرس علاقة النص بالواقع بوصفه ممثلاً لمرحلة، "فالأثر الأدبي . كما يقول باختين . لا يمثل وعي مبدعه، بل يمثل ضروب الوعي المختلفة التي تتصادم في فترة من الفترات"(27) هذا من جهة. ومن جهة ثانية تدرس علاقة النص بالنصوص الأخرى. "ولا شك أن النص في علاقته بالنصوص الأخرى يتضمن داخله دوال تؤكد مشابهته لها ولكنه يتضمن أيضاً دوال أخرى تؤكد مخالفته لها"(28).

على أية حال، في كلا الحالين . أي عند دراسة علاقة النص بالواقع، وعند دراسة علاقته بالنصوص الأخرى . فإن النص يتحول بكل جزئياته إلى دال يحمل مدلولاً. وعند دراسة النص لابد من أن تنشأ علاقة جدلية في التعامل مع النص داخلياً وخارجياً، ولعل هذا ما يجعل تحليل النصوص والكشف عن دلالاتها عملية صعبة ومعقدة، إذ يستلزم ذلك وجود حركة (مكوكية) سريعة بين الداخل والخارج.

إن تفسير النص يعني أن نغلق النص على تكوينه اللغوي، ذلك أن التفسير عمل

داخل اللغة يقوم على استبدال الدال بدال آخر دون التعرض للمدلول الذي يكون في هذه الحالة أمراً ثابتاً، متفقاً عليه، من خلال الدال المرتبط به. وإذا كانت اللغة . كما سبق وأشرنا . تتسم بكونها شيئاً ناجزاً، فهذا يعني ارتباط النص بهذا الثبات اللغوي ومن ثم يفقد النص بتفسيره قدرة دلالاته على التطور، فيكون تفسير النص وسيلة من وسائل القضاء عليه.

بينما يكون تحويل النص إلى كلام (وهو فعل فردي) بمثابة بعث الحياة باستمرار في أوصاله، وإعطائه القدرة على التجدد والاستمرارية، وهذا أهم ما يقدمه التأويل للنص الأدبي.

إن تفسير النص . أي تحويله إلى علاقات اللغة . يجعل منه نصاً مغلقاً، حيث تنتفض المعاجم اللغوية من ثباتها لتلغي دور المفسر إلغاء تاماً. أما تأويل النص . أي تحويله إلى علاقات كلام . فإنه يجعل النص مفتوحاً، فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمؤول الذي يتفاعل معه، ويحقق له الراهنية.

انطلاقاً من ذلك كله فإن التحليل النصي إذاً يقوم على عنصرين أساسيين:

1 ـ عنصر البنية النصية (وهو يتناول النصي من الداخل):

ويتعلق بالبنى التي تشكل النص والتي تقوم على علاقات تتألف من دال ومدلول، ومن ثم علاقة هذا النص بالنصوص الأخرى (التناص)، وهو يتناول المظاهر التي تتجلى فيها العلاقة الجدلية بين بنية النص والواقع الذي أنتج في إطاره، فالنص ينتج في بنية ثقافية واجتماعية وهي بنية تتزامن مع النص، ومن ثم فإنها تشكل جزءاً من بنيته الداخلية.

2ـ عنصر الإنتاج وإعادة الإنتاج:

ويتناول طرفي العملية الإبداعية (الكاتب/ القارئ) أما ذات الكاتب فينتهي إنتاجها بانتهاء الكتابة، وأما ذات القارئ فهي غير محدودة الزمان، وهذا ما يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معاً إنتاجاً وإعادة إنتاج دائمين معاً. وما هذه العملية إلا عملية تأويل النص بوصفه نصاً مفتوحاً يمارس علاقته الجدلية مع القارئ من جهة ومع الواقع من جهة أخرى إذ إن التفاعل مع البنيات الثقافية هو الذي يعطي القراءة المفتوحة على الزمن إمكانية إنتاج دلالات أو توليد دلالات رغم تبدل هذه البنيات مكانياً وزمانياً. وبذلك يظل النص قابلاً للتأويل انطلاقاً من الإمكانية المستمرة لإنتاج أو توليد الدلالات.

إن تحول النص إلى دال يحمل مدلولاً قابلاً للتأويل يعني النظر إلى النصوص الأخرى (للكاتب ذاته أو لغيره من الكتاب) وإلى المرحلة التي أنتج فيها هذا النص، لأن دلالة النص (بوصفه كلاً واحداً) لا يمكن أن تنبع من داخله فقط وإنما سترتبط بعلاقات خارجية. هذا لا يعني عدم النظر إلى

جزئيات النص إذ لا يمكن أن نفرغ النص من محتواه (جزئياته) ثم ندعوه (نصاً)، لكن دراسة الجزئيات التي يتشكل منها النص ستأخذ دلالاتها من النص ذاته (النص يفسر بعضه بعضاً)، أما دراسة النص بوصفه دالاً يحمل مدلولاً فإنه سيأخذ دلالته من خارج النص، فالنص هو السياق الأكبر الذي يتم ضمنه تأويل المستويات الأدنى، وهو بدوره . أي النص . سيقع ضمن سياق أكبر بحيث تتضح دلالته. والسياق الأكبر هو جدله مع الواقع الثقافي والاجتماعي من جهة، وجدله مع النصوص الأخرى من جهة ثانية.

عندما نتعامل مع النص بوصفه وحدة، سننظر إليه من خلال المرحلة التاريخية التي أنتج فيها ومن خلال علاقته بالنصوص السابقة واللاحقة للكاتب نفسه أو لغيره من الكتاب.

قد يشكل الكاتب أو الشاعر نصاً واحداً على الرغم من كثرة مؤلفاته، لأن مجموع أعماله تسير وفق خط بياني ثابت تحدده رؤيا واحدة وأسلوب واحد، وهنا يكون المؤلف من أصحاب النص الواحد. بينما قد تشكل أعمال كاتب أو شاعر آخر مجموعة نصوص، حيث تسير أعماله وفق خط بياني متصاعد، بل لنقل (متغير) من حيث الرؤيا والأسلوب، بحيث يشكل كل مؤلف أو عدة مؤلفات نصاً، ويكون المؤلف هنا من أصحاب النصوص المتعددة.

لا شك أن النقد الأدبي في تعامله مع نتاجات المبدع سينظر إلى النص ودوره في مسيرة الأدب، ولن يكتفي . كعادته . بالنظر إلى جزئيات النص، ففي الحالة الثانية سينظر إلى النص وكأنه عمل مستقل لا ينشأ في خضم هالة من النصوص الأخرى، وسيبقى النص مغلقاً على ذاته. بينما في الحالة الأولى سيأخذ النص مكانه بين النصوص وسينظر إليه بوصفه لبنةً مؤثرةً في البناء الأدبي عامة.

إن الحديث عن قضية التفسير والتأويل حديث متشعب وشائك، لما تتميز به هذه القضية من قدرة على التجدد والاستمرار، وهذا ما يجعل وضع القواعد التي تضبطها مهمة شبه مستحيلة، ذلك أنها ملازمة لوجود الإنسان في كل مرحلة من مراحل تطوره. فهي متحركة متغيرة زمانياً ومكانياً، ولذا تصبح قضية قابلة للقراءة والرصد في سياق زمني . مكاني محدد تتغير بتغيره.

وإذا كانت اللسانيات قد قدمت للنقد الأدبي خدمة جليلة، بعدم إخضاع النص الأدبي للمعايير الخارجية، وذلك باستنباط النتائج من النص ذاته (بوصفه عملاً في اللغة) فإن الحديث عن دلالة النص لم يدخل في اهتمامات اللسانيين إلا في مرحلة متأخرة، لذلك فإن هذه الدراسات لم تتبلور ولم تقنن بعد.

ما قدم في هذا البحث لا يخرج عن كونه محاولة لرصد ما هو مطروح على الساحة النقدية من الآراء والنظريات التي تتميز بجدتها وجديتها، فالحديث عن دلالة النص . تفسيراً وتأويلاً . ما زال في طور البحث والدراسة والتنظير.

وانطلاقاً من راهنية هذه القضية وعلاقتها الجدلية بالواقع . زماناً ومكاناً . فإنها ستظل حتماً قضية القضايا، مهما اختلفت المناهج، وتباينت الآراء.

❑❑

الهوامش:

1. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص 24.
2. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 13.
3. لذلك رأى نصر حامد أبو زيد أن الحضارة الإسلامية هي ((حضارة النص)) حيث كان بناء الحضارة الإسلامية قائماً على العلاقة الجدلية بين النص والواقع والإنسان، انظر: مفهوم النص، ص 9.
4. انظر: نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي).
5. نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، ص 136.
6. تفسير الرازي، ص 17.
7. ابن منظور. لسان العرب، م(5)، ص (55).
8. ابن منظور، لسان العرب، م(11)، ص (33).
9. شارل بوتون، اللسانيات التطبيقية، ص 65.
10. رضوان قضماني، علم اللسان، ص 96.
11. نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، ص 314.
12. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 61 . 62 . 63.
13. كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 52.
14. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ص 64 . 65.
15. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ص 64.

16. رضوان القضماني، في بنية النص اللسانية، مجلة المعرفة، العدد (406)، تموز 1997، ص (200 . 208).
17. بيير جيرو، علم الدلالة، ص 56.
18. بيير جيرو، علم الدلالة، ص 42.
19. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 106.
20. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 86.
21. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 73.
22. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 77 . 86، 80، 79.
23. حنا مينه، الشراع والعاصفة، ص 35.
24. د. رضوان القضماني. في بنية النص اللسانية، مجلة المعرفة، العدد (406) تموز 1997، ص (200 . 208).
25. د. فهد عكام، نحو تأويل تكاملي للحكاية الخرافية، ص 19.
26. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 55.
27. د. فهد عكام، نحو تأويل تكاملي للحكاية الخرافية، ص 20.
28. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص 137.



مصادر البحث ومراجعه

1. أبو ديب، كمال في الشعرية
مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م بيروت/ لبنان الطبعة الأولى 1987
2. أبو زيد، نصر حامد
آ. الاتجاه العقلي في التفسير
(دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة)
دار التنوير للطباعة والنشر بيروت/ لبنان الطبعة الأولى 1982
ب . إشكاليات القراءة وآليات التأويل
المركز الثقافي العربي الدار البيضاء . بيروت . الطبعة الرابعة 1996
ج . فلسفة التأويل
(دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي) دار الوحدة
د . مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)
المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء الطبعة الأولى 1990م
3. باختين، ميخائيل الماركسية وفلسفة اللغة
ترجمة: محمد البكري . يمنى العيد
4. بوتون. شارل اللسانيات التطبيقية
ترجمة: د. قاسم مقداد . محمد رياض

المصري
دار الوسيم للخدمات الطباعية . دمشق
5. جيرو، بيير علم الدلالة
ترجمة: د. منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر دمشق . (ط1 . 198)
6. دي سوسير، فردينان دروس في الألسنية العامة
تعريب: صالح الفرماوي . محمد الشاوش . محمد عجينة
الدار العربية للكتاب . ليبيا / تونس (ط1 . 1985)
7. الرازي، محمد بن أبي بكر تفسير الرازي المسمى ((أنموذج جليل في أسئلة وأجوبة من غرائب آي التتريل))
تحقيق: د. محمد رضوان الداية . دار الفكر المعاصر بيروت/ لبنان
دار الفكر دمشق/ سورية (ط1 . 1990)
8. الزيدي، توفيق أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث
الدار العربية للكتاب . ليبيا/ تونس (ط1 . 1984)
9. عكام، فهد نحو تأويل تكاملي للحكاية الخرافية
دار ملهم للطباعة والنشر/ حمص (ط1 . 1995).
10. القضماني، رضوان
آ . علم اللسان منشورات دار الكتاب الحديث بيروت/ لبنان (ط1 . 1984)
ب . في بنية النص اللسانية، مجلة المعرفة، العدد (406) تموز 1997
11. مينه، حنا الشراع والعاصفة (رواية)
دار الآداب . بيروت (ط5 . 1986).

رؤية في ..
ثلاثية الزمن، من خلال أدب العجيلي

محمد السمّوري

يعدُّ الدكتور عبد السّلام العجيلي واحداً من أبرز كتّاب القصّة العرب، فقد أصدر ثلاث عشرة مجموعة قصصيّة وكان انتقاله من جوّ القصّة الحاد إلى جوّ الرّواية المستفيض شعوراً منه بالحاجة إلى هذا الفن، توافقاً مع التحولات الاجتماعية، والسياسية والثقافية، التي شهدتها الستينيات، ومجمل العوامل الأدبية وغير الأدبية التي سمحت لظهور الرّواية العربية باتجاهاتها الكلاسيكية الجديدة، بعد انطلاقة الاتجاهات الابتداعية على يد شكيب الجابري في روايته (نهم) والاتجاه القومي الوجودي على يد مطاع صفدي في (جيل القدر) فأصدر العجيلي سبع روايات. الأولى منها: (باسمة بين الدموع) بيد أنها عاطفية لكنها عنيت بفساد الحياة السياسية في سورية في النصف الثاني من الخمسينيات، وتصدّت (قلوب على الأسلاك) للحديث عن تجربة الوحدة بين سورية ومصر، وعاودت (ألوان الحبّ الثلاثة) الحديث عن تلك التجربة، ومجّدت (أزاهير تشرين المدماة) ما أبداه المقاتل السوري من استبسال في حرب تشرين، وتبنّت (المغمورون) قضية الفلاحين الذين تمّ تهجيرهم إلى مناطق بعيدة عن قراهم وأراضيهم إبان بناء سدّ الفرات، ويرى الدكتور عبد المجيد زراقط أن رواية (المغمورون) تمثل ظاهرة تاريخية، فالمغمورون ليسوا مَنْ غمرتهم مياه السدّ فسحب إنما المغمورون في الاجتماع الإنساني طوال التاريخ ويقرأ خليل صويلح (المغمورون) (بلاغة عربية أصيلة، تمتح من معجم التراث، في تناص صريح، بين أمثولة الأمس وأمثولة اليوم، وكأنه (ستندال) من الشرق، يلتف بعباءة القيم الأصيلة. لتأصيل حكاية عربية، لا تلتفت إلى تقنيات وافدة[1] وتابعت (أرض السّيّاد)

---

(1) خليل صويلح الحياة ـ 2006/4/6م.

مشكلات منطقة الغمر وقضاياها بعد بناء السد، أما روايته الأخيرة (أجملهن) فقد عالجت علاقة الشرق بالغرب، وحسب صلاح فضل: فإن (أجملهن) تغمر قراءها بعنفوان تجربتها الشابّة وما يتوهّج فيها من عشق للجمال وسحر الأنوثة وحرية الحبّ، إلى جانب الخبرة العالية بفنون الموسيقا والنحت والآثار والطبيعة. أما مجموعته (رصيف العذراء السوداء) التي ضمّت ثلاث قصص طويلة، وقد صنِّفت على أنها رواية قصيرة، وليست قصة طويلة. ومجموعته (مجهولة على الطريق) التي ترنو في بعض ملامحها إلى خصائص الرواية، وهو نوع من التهجين يحتمله الأدب بإجماع النقاد والباحثين، وأصدر عدداً من المجموعات التي تلتبس فيها المحاضرة والمقالة والقصة كما في (حكايات طبيّة . أحاديث الطبيب، وغيرها).

فضلاً عن أدب الرحلات فقد أفرد له دعوة إلى السفر، وحكايات من الرحلات، حيث تتغلغل هنا المذكرات في ثنايا القصة الإبداعية.

في البدء نتناول مدرسته الروائية من حيث الشكل، فهو يحرص على تجزيء نصّه الروائي إلى وحدات سردية يتصدّر بعضها العلامة الشائعة في الأغلب الأعمّ من السرد الفنّي العربي الحديث، أي: (فصول) أو (أجزاء) ويتصدّر بعضها الآخر أرقام، وغالباً ما يلحق الروائي بالفصول المكوّنة لنصوصه التي تنتمي إلى المجال الأول علامة فرعية وفعالية التقسيم والتجزيء، تلك تترجّح بين سمتين رئيستين، فنيّة/ جمالية أو/ تزيينية، وبهذا المعنى، فإنّ الروائي لا يقدّم نصوصه على نحو متتابع زمنياً، ولذلك فإن تلك النصوص غالباً ما تمتلئ بمفارقات سردية على مستوى البنية الزمنية، أو تمتلئ تلك المفارقات بمختلف تقنيات بناء الزمن. مخالفاً الشكل الذي تسير عليه الروايات العربية عادة معتمداً على تجربته الناجحة في قناديل أشبيلية معتقداً أنه بتداخل الأزمنة، كالاسترجاع، والاستباق، والخلاصة، والحذف، والاستراحة أو الوقف، والاستغراق، يدير رأس القارئ ليريه ألواناً من الجمال الفني لم يره إياه كتّابنا الآخرون، ممّا يشير، إلى أنّ العجيلي كما يبدي حرصاً على بناء نصّ حكائي بالمعنى التقليدي يبدي بأنّ حرصاً واضحاً على تحرير ذلك النص من أسر الحكائية بمعناها المتواتر (حكايات الجدات) ليصير النصّ معه فناً كما هو حكاية معاً. كما تجدر الإشارة إلى ما يتردّد بين تضاعيف السرد في مجمل عالم العجيلي الروائي من مناظرات فكرية، وحوارات ثقافية،

وسجالات معرفيّة ثنائية كثيرة أو متعددة الأطراف.

العجيلي حيّر النقاد[2] في توصيفه، فهو واقعي، رومانسي تارة وهو تقليدي تارات.. وهو أيضاً غيبي، قدري، ميّال إلى الغرابة والخيال العلمي.. والعجيلي كاتب إشكالي، فتارة نجده يتلبّس شخصياته وتارة أخرى يتحدّث بالنيابة عنها بمنتهى الحذق والخفة كأنما الأمر يأتي معه طبيعياً ودون اصطناع[3] وفي كل ما كتب عنه، كانت قلادة الريادة على صدره، والنقد الأدبي. عدَّ الرجل واحداً من رواد القصّة القصيرة في سورية، لكنه يقول: (ليكتب النقد ما يشاء) ويعدُّ نفسه مجرد هاوٍ! (إن الرائد هو الذي يفتح طريقاً لمن يأتي بعده، وأنا في الواقع لم أفتح طريقاً إلا لنفسي.. الرائد الحقيقي هو فؤاد الشايب..) ويقول العجيلي: أنا أستخدم القصّة القصيرة لأعرض فيها أفكاراً وأنسج أخيلة، كثيراً ما تكون غير واقعية. كتبت قصصاً قصيرة من الخيال العلمي، وقصص "فانتازيا" مبنية على الخيال المحض، وقصصاً تدور على أفكارٍ غير مألوفة. أمّا رواياتي فهي تنتمي إلى الجنس الواقعي في أحداثها. قد تكون الأحداث فيها متخيلة بعضاً أو كلاً، ولكنها أحداث إذا لم تكن قد وقعت فعلاً فإنها قابلة لأن تقع في الحياة كما أصفها أو قريباً مما أصفها.

مجموعته الأولى بنت الساحرة التي عدّت انعطافاً حيّاً في تاريخ القصة القصيرة في سورية، ومؤشراً لاستواء الاتجاهات التقليدية في إنجاز قصّة فنية اتّباعية من حيث ضبط المعايير الفنية وعناصر القصّة فيما وصلت إليه في الغرب، كتب د. حسام الخطيب (لم تكن هذه المجموعة إعلاناً عن ولادة كاتب قصصي عظيم فحسب، بل كانت إعلاناً عن بدء استواء فن جديد متميّز في التجربة الأدبية في سورية)، مجموعة بنت الساحرة تحتفظ بقيمة تاريخية كبرى بالإضافة إلى قيمتها الفنية، غير أن تضاعيف قصة العجيلي جاوزت هذه المعايير التقليدية، فالباحث محمد جدوع يرى أنه (استطاع أن ينجب عالماً مركباً يتمازج فيه الواقعي مع الخيالي. وتحت هذا التركيب يرصد ثلاث ركائز لكتابة العجيلي: التراث، الانفتاح على الآخر، والواقع كما يرصد أربع موجات من ألوان الكتابة لديه. البدوي، اللون الريفي . التنافس . العلاقة مع الآخر).. ويرى أبو

---

[2] جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 991، تاريخ 2006/1/28 تقنيات السرد في عالم العجيلي الروائي ـ نضال الصالح.

[3] روايات تحت المجهر ـ د. حسام الخطيب ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1983.

هيف:[4] أن العجيلي مازج باستمرار بين العلم والطقوس والشعائر والأعراف لتتسرب منظورات التخييل، ومنها الخرافة والحلم والوهم، قوية في صلب التحفيز الواقعي عند اكتناه مجالات تعليل الخطاب القصصي الثري بالدلالات والمعاني.. وأفصح العجيلي مبكراً عن مقدرته السردية الفائقة في كتابة قصة فنية بامتياز تأخذ بتقاليد القص في أبهى تجلياته مستفيداً من عناصر التمثيل الثقافي العربي في الوقت نفسه في تشكل السرد من خيارات الخبر والحكاية والمنادمة والمسامرة بذاتها إلى تماهيها مع مبنى قصصي مفعم بالإشارات والإحالات الثقافية والكلامية مثل الشعر والأمثال والأقوال والرموز وسواها.

نقرأ في قصص العجيلي مواقف فكرية في صوغ فني متألّق نحو إدراك مأساة الوجود العربي بتعالقاتها القيمية المختلفة لدى تناول الموضوعات ببعديها القومي والوطني من جهة، والإنساني والاجتماعي من جهة أخرى.. ويجد القارئ لأدب العجيلي سجلاً حافلاً لتحولات البيئة والمجتمع، وتغيرات الأفكار والمفاهيم في زمنه من رؤى الماضي إلى استشراف المستقبل[5]. ويرى بعض النقاد أن ضمير المتكلم، الذي امتاز به وميّزه ظل نائماً في اللحظات الحرجة، وحتى حين قرر أن يكتب مذكراته، فقد ذهب إلى الضفة الأخرى، (ذكريات أيام السياسة ويوميات جيش الإنقاذ) كنوع من الحفاظ على هيبته البدوية! فيما يحتاج الأدب إلى مكاشفة وتوغل في المناطق العميقة في الذات. وإن اختلفنا مع هذه القراءة كثيراً ذلك لتميز العجيلي بل وانفراده بتماهيه بشخوصه القصصية وأبطاله إلى حد الدهشة وهذه الحالة أقرأها على أنها براعة الكاتب في تمويه الذات من خلال التمازج بينه وبين شخوصه، فحياؤه الشخصي جعله يندس في عمق روايته، وقد كتب العجيلي ذلك بنفسه عن أسئلة القرّاء الملحة عن بعض قصصه فيما إذا كانت هي مذكرات أم مجرد خيال قصصي (نموذجا: سالي ـ اللوزة وحبّة الملبّس الخ...). إنه يستخدم دائماً ضمير المتكلم. ولكن هذه الصيغة ليست ملزمة لاعتماد الكاتب بطلاً للقصة. على أن ما يثير القارئ فيها هو أن الكاتب يستلهم مدينته، والقرى المحيطة بها، والبلاد التي زارها، ومع ذلك فهو يشير، في ملاحظة على الغلاف الأخير

[4] النقد الأدبي العربي الحديث، في القصة والرواية والسرد الدكتور عبد الله أبو هيف ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000م.

[5] الدكتور: عبد الله أبو هيف ـ جريدة الأسبوع الأدبي العدد 999 تاريخ 2006/3/25م.

لمجموعته (ساعة الملازم) بأن ما يرويه من قصص هو توهّم وشطحات خيال مع أنها تسوق إلى ذهن القارئ الشك في صدقه وحقيقته. ولئن كانت ثمّة إشارات تقطع الشك باليقين من حيث إن تلك الأحداث حقيقية، إلا أن الهامش الذي يمنحه الكاتب لنفسه من الإيهام يرتكز على فهمه لفن القصة. فلو أراد النقل حرفياً عن الحياة لعد الكتابة نوعاً من الذكريات . وقد فعل ذلك أحياناً فتعاملنا مع بعض كتبه بوصفها من السيرة الذاتية، وطالما كنت أتساءل كثيراً عن حدود الذكرى والخيال في أدب العجيلي، ولكنه ما دام يضع نصّه في مسار الفن فإنه يستبقي هامشاً من الخيال يزيد أو ينقص عن الحقيقة. إن العبرة الأساس من قصص د. العجيلي هي أنها تحاكي الحياة بغض النظر عن حجم ما أخذته المحاكاة عن الأصل. أما المكان فيجب أن يكون شديد الوضوح، مترعاً بالجزئيات التفصيلية التي تجعل الفضاء ينطق بواقع الحال. والغريب المشوّق أنه إلى ذلك لا يخلو من الفانتازيا. وإذا كان الأدب الفانتازي يجنح إلى التخييل والمفارقة الشكلانية للواقع، فإن لغة العجيلي تستمد من التركيز على الواقع جذرها الفانتازي وشطحاتها التأملية. ومن أمثال هذه الحالة لديه اكتشافه أن معاوية بن أبي سفيان مصاب بداء السكري، إن المعين الأساس لقصص العجيلي هو ما حصّله من معارف وتجارب ومثاقفة. ولما كانت حصيلته في ذلك كلّه بالغة الغنى، فإنه قادر على الإدهاش باستمرار. فهو مسلّح بالذاكرة، والحدس، والموهبة الخلاقة. وعندما تأتي الذاكرة من مناطق شاسعة متنوعة فإن فيها جديداً من حيث لا يحسب القارئ. أما الحدس فهو مشتبك بالمخيلة المشاغبة التي لا يقرّ لها قرار. ولهذا فالقارئ مضطر إلى التعامل مع قصته من موقع الواقعية[6].

معظم قصص العجيلي، تشكل حياة زاخرة بحياة الناس ومستوحاة بعميق من أعماق وجودهم وتفاصيل عيشهم اليومي فهو سجّل الحياة بكل تداعياتها بقلم رهيف وصادق وأصيل، وكانت عيادته، مدخلاً أو مسرحاً لأحداث أغلب أعماله إنه كاتب مقروء من مختلف طبقات الشعب وهنا تتجلى أهميته[7].

لغة العجيلي سليمة التركيب وتميل عباراته إلى الطول ويأخذ بعضها بتلابيب بعض مما يناسب الحركة الانسيابية لفن القصّ حواره جذاب، وهو دائماً بالفصحى

---

(6) الحياة - أحمد دحبور، الأحد 23 نيسان 2006 - العدد 377.

(7) جريدة الأسبوع الأدبي العدد 999، تاريخ 2006/3/25 - ياسين رفاعية.

المفهومة جيداً للجميع. لم يكتب العجيلي حواراً بالعامية أبداً، إنه كاتب يعتز بلغته العربية الفخمة المبسطة في آن، بينما يحرص على إغناء اللغة بمفردات دقيقة ورفع مستوى القارئ بأفكار علمية حتى لو كانت بعضها مفردات غير أدبية كعبارات (القطع الزائد، والمرتسم) الهندسية في رواية باسمة بين الدموع. وفي مجمل أعماله القصصية والروائية، يبدو ولعه بوصف القسمات المميزة للأشخاص وكأنه يرسمهم والإيحاء بدلالاتهم النفسية، ويعود سبب ذلك إلى مهنة الطب. فضلاً عن وصف الأمكنة ولديه حرص على ذكر الأماكن والمواقع الحقيقية.

والمرأة لم تغب في أدبه بل لعلها شكّلت محوره الرئيسي إلا أنها لا تنجب وهو سؤال بكر على النقاد تناوله، فهذه سلمى في قصة الخائن، وسالي في قناديل أشبيلية، وهدى وأختها ماجدة في قلوب على الأسلاك وهيام وأختها باسمة في رواية باسمة بين الدموع، وندى في (المغمورون) وحتى السويدية ماريا لينا في رصيف العذراء السوداء. وغيرهن كثير كلّهن عاقرات في أدب العجيلي وتراثه القصصي والروائي.

ثم نجد بعداً جديداً في ثلاثية الزمن لدى العجيلي وهو بعد افتراضي يعني بما بدأت بمقدماته ومعطياته وهو التعبير اللاواعي المكنون في الزمن العربي، لكن العجيلي أوجده وهو الأديب الفيلسوف فكأنّي به يقول: كلهنّ عاقرات لأن الزمن العربي كان عقيماً ولأن العرب سلفيون في الزمان.

لكن المستقبل هو الزمن الموجود بالكمون في أحلامهم ومرتبط بحياتهم القبلية وبيئتهم الرعوية التي ترى الماضي وتنشدّ إليه بقوّة فإن قلم الأديب لا ينفك يعبّر عن هذا الارتباط.

لقد اتّسم الزمن الذي عايشه العجيلي بعديد من الإرهاصات والنكبات التي حالت دون تحقيق الوحدة القومية والتقدّم العلمي والثورة الصناعية وهذه مدعاة أخرى لعقم الزمن من خلال عقم النساء رغم دأبه لولوج زمن عربي خصيب من خلال تقديم الأسباب الرامزة إلى ذلك الخصب فنقرأ لديه زيجات شرعية كما هو الحال لدى سالي لكنه جعلها في قناديل أشبيلية كرمز للانكفاء إلى أمجاد الأسلاف وليس للمستقبل لأن سالي لم تلد صبياً يحمل اسم والديه، أما هدى الزوجة الشرعية في (قلوب على الأسلاك) فقد جعل بعلها البرجوازي يهجرها ويهرب بأمواله إلى الخارج وهو تعبير آخر عن عجز البرجوازية العربية عن تحقيق الثورة الصناعية والتقدم كما عملت البرجوازية الفرنسية في إحداث انقلاب فكري غيّر وجه التاريخ. والمحاولة

الثانية للعجيلي هي الإباحية التي منحها لأبطاله مع نساء الآخرين كصفية ونهاد ونظميّة وساميّة وشاهناز وهذه الإباحيّة أقرأ ترميزها وخلفياتها اللاواعية على أنها تعبير عن نزعة الاستهلاك عند العرب وما أريد لهم من قبل القوى الغربية المنتجة للتقنية فهي تسمح لهم باستيرادها واستعمالها لكنها لا تسمح بإنتاجها. والإسهام في تحليل هذه الفرادة لديه.

أما نهايات أعماله فإن العجيلي كان منتبهاً على الدوام في أعماله القصصية أو الروائية بالزمن، بالإيقاع التاريخي والجغرافي، متجاوزاً قليلاً ما اعتادت الكلاسيكية القديمة على الانتهاء إليه وبذلك يبدو أنه أوّل من بشر بالحداثة إلى جانب رواية وليد إخلاصي شتاء البحر اليابس 1965، التي قدم لها بقلمه.

وأخيراً: نردد مع جان جولميه: شهادته (جوته وستاندال وفلوبير) أسماء أعلام في الأدب مشهورة وعبد السلام العجيلي يستحق أن يشبَّه بأساتذة فن الرواية الكلاسيكية هؤلاء.

القصة الرقية

عايد سعيد السراج

الذين يكتبون القصة الرقية، كثيرون منهم على سبيل المثال: خليل جاسم الحميدي . إبراهيم الخليل . عبد الله أبو هيف . سامي حمزة . أحمد محمود المصطفى . هيثم الخوجة . أحمد المصارع . محمد الحاج صالح . بسام الحافظ . يحيى الكفري . خليل الرز . خليل الجرادي . محمد علي المزعل، محمد جاسم الحميدي . صبحي حمشو . إبراهيم كبة، عبد اللطيف الجاسم . مصطفى حقي نجاح إبراهيم. وآخرون.

ومن كتاب: ((الدم ليس أحمر)) إعداد الدكتور إبراهيم الجرادي، الذي فيه خمس عشرة قصة لخمسة عشر قاصاً، جميعهم من الرقة وصدر هذا الكتاب عام 1984 وفي الكتاب قول ربيعة الرقي، الشاعر العباسي ابن الرقة.

حبذا الرقة دار وبلد

بلد ساكنه ممن تود

ما رأينا بلدة تعدلها

لا ولا أسمعنا عنها أحدا

إنها برية بحرية

سورها بحر وسور في الجدد

وكذلك جرير الذي قال في الأنهار التي شققها هشام بن عبد الملك من الفرات بين الرقة والرصافة.

شققت من الفرات مباركات

جواري قد بلغن كما تريد

وقد ازدهرت الرقة وتقدمت في عصر هارون الرشيد. إذ كانت الرقة قبل عام 180 هـ/769م مصيفاً له ومنها تنطلق غزوات الصائفة لحروب الروم، وهنا قصر الخلافة المعروف ((بقصر السلام)) وقد ذكر (الجو مرد) أن مقر بلاط الرشيد (قصر الخلد) حين يكون ببغداد (قصر السلام) عندما يقيم في الرقة. وكلا القصرين من أفخم قصور الدنيا في ذلك العهد وأكبرها سعة ومجالاً. وقد بلغت الرقة في ذلك العصر، أوج عصرها الذهبي إذ كان الرشيد يقول: ((الدنيا أربعة منازل: دمشق والرقة والري وسمرقند)) وكانت زبيدة تقول لمنصور النمري: قل شعراً تحبب فيه بغداد إليّ فإني أختار الرافقة عليها. هذه هي الرقة التي فيها كم كبير من كتاب الأدب والثقافة فالناس هنا بفطرتهم يعشقون الشعر والقصص والجمال ورمزهم في ذلك الفرات. ومن الذين أجادوا في الشعر الكلاسيكي شاعر الرقة المرحوم فيصل البليبل والشاعر الكبير المرحوم: مصطفى الحسون الذي يسمونه جرير الرقة. أتصور أن القص ليس ذلك الذي يجتره الإنسان ليعيد رتابة الملل ويخيط الأثواب المهترئة من بلادة الواقع بل القص تبدّل وتغيّر وصهرته كثافة الحياة وأصبح زمناً شاقولياً تحول في القص إلى جوهر القص، والإبداع إلى جوهر الإبداع وراحت البنية اللغوية تنفض عنها كل ما هو ليس متسارعاً وملموماً. والقصة الرقية بشكل عام تعتمد على الحكاية وجوهرها بسيط ومترامي الأطراف، والحالة الشعبية الرقية ذات السمات الريفية تناسب هذا الجو نفسياً واجتماعياً ومعرفياً وهذا سبب الإقبال على كتابة القصة والعزوف عن الشعر إذ إن الشعر الحديث يعتمد على المعرفة والتخصصية منها، وهذه أهم الأسباب للعزوف عن كتابة الشعر على الرغم من الاستفادة من الجملة الشعرية في القص أحياناً. القصة طاقة كامنة بذاتها مثلها كمثل أي كائن متكامل مخلوق من رحم الحياة وخصائصها متفرعة منها يضرب عميقاً في أعماق الأرض، ومنها من يسير على وجهه، وآخر لا هو بالسائر على وجه الأرض ولا هو بالضارب عميقاً فيها بل يعتاش على فتات ما تخلفه دوابها. القصة كائن قديم قدم الإنسان وحاجته إلى التعلم والتعليم، فكل من حكى حكاية هي قصة فتعقدت القصة بتعقد الوعي، ولملمت أطرافها وذيول أثوابها ليحافظ شكلها الخارجي على جوهر الكائن الذي تريد. فالقصة حكاية . أو فكرة محكاة أو حادث ذا.. دلالة.. تطورت إلى كل هذا وذاك، في بناء متكامل له خصائص وسمات يعبر عنها بقدرات مختلفة تصل إلى ذروة الإبداع عند قلائل وهذا ما جعل الكثيرين يستسهلون كتابتها ويراكمون بساطتها على

شكل كتابات نحترمها بأشكالها ومضامينها ولكن لا نسمح لها أن تثير الغبار على جلالة السيدة المبدعة القصة إذ إنه يتوجب على البشر أن يتمتعوا بالجميل المبدع. وليس دائماً يكون مثالهم الغث مخترقاً جهالتهم في عوالم الأدب، إن موضوع القصة شيق وجميل ولكنه شائك ومتناقض ومعقد بتعقد أشكال الوعي والنظر إلى الإبداع، فمفاهيم الجمال الراقي تحتاج إلى وعي كبير وتربية من نوع مميز وخاص، أما إذا كانت المسألة (كله عند العرب صابون) كما يقول المثل الدارج فتلك هي الطامة الكبرى، فغالباً ما نحتاج إلى أطنان منه لنغسل أدران الكلمات التي سودت نصاعة الورق، سأترك سيدة الجلالة القصة بمفاهيمها وأنماطها ومدارسها وأعرج إلى القصة الرقية. التي سطعت شموسها على مساحة الوطن العربي ومساحات أخرى من العالم فباع شيخها الدكتور عبد السلام العجيلي تلف أصقاعاً كثيرة من العالم، فالعجيلي كتب القصة منذ الثلاثينات من القرن الماضي وأصبح علماً من أعلامها في الوطن العربي، فقصصه الحكائية الجميلة جعلت منه أديباً متميزاً ورجلاً مرموقاً يذكر إن ذكرت القصة فهو يركز على الحكايات الظريفة ذات المضامين الإنسانية المطعمة بالبعد الاجتماعي الذي غالباً ما يكون مشبعاً بروح البيئة الريفية، حيث حافظ على هذا النمط من الكتابة التي كانت وما زالت ترضي وتعبر عن نمط الفكر الريفي بأنماطه المختلفة، إلى درجة أنك هناك في مدينة الرقة لا تستطيع أن تعطي رأياً مخالفاً للرأي السائد في أدب العجيلي، إذ ربما يكون الخلاف مع الآخر هو سيد الموقف لأن البعض لا يسمح بالحوار حول أدب العجيلي، فالمرحوم الدكتور عبد السلام العجيلي خير من عبر عن الواقع الاجتماعي الرقي السائد، وهو أمين لهذا الواقع ومنسجم معه فقصصه بسيطة وادعة غير متكلفة حكائية فيها تشويق وسرد، والعجيلي أضفى على مدينة الرقة ظلال القصة من حيث المثل. فأعطى لها العبرة بأن الأدب شيء مهم ومحترم، وبعض كتاب القصة مثالهم في الكتابة العجيلي وحتى هؤلاء لا أرى أن ظلال العجيلي موجودة في كتاباتهم إلا قليلاً ومن الذين يكتبون القصة في مدينة الرقة: بسام الحافظ . ماجد رشيد العويد . إبراهيم الكبة . عبد اللطيف الجاسم . طلال شاهين . صبحي دسوقي . عمر الحمود . يحيى الكفري . إبراهيم العلوش . عبد الرحمن المطر . عايد سعيد السراج . محمد البعلاو . تميم العيسى وفرحان المطر، وكل من هؤلاء الأدباء له خصوصيته في الكتابة وإن تربطهم البيئة بشكل واضح وجلي في غالبية كتاباتهم، وهي تشكل القاسم المشترك بينهم جميعاً وهناك من يكتب عن الواقع الاجتماعي الرقي بتفاصيل فضائحية مثل القاص طلال شاهين. ومن

الذين يكبتون في القص الهذياني محمد غانم. ومن الذين يكتبون في عوالم مختلفة هاجسها الحلم والمتخيل، القاص والروائي خليل الرز مثال قصة (سولاويسي) وأغلب الذين يكتبون القصة من الأسماء التي ذكرت يقعون في إشكالية البناء الداخلي والبناء الخارجي للنص فالبعض تأخذه الحكاية ويطيل السرد، والبعض الآخر يطيل الحدث إذ يبدأ به، ويبدأ غير قادر على ضبط العمل فيخرج عن التقني ويكثر الإنشاء ولا يستمر في القبض على الحالة، فالضعف في التكامل الفني مرده إلى الخلط بين مفهوم القصة التي هي حكاية وفق شروطها الفنية، والقص الحديث وما تطرحه الحياة من مفاهيم جديدة ومتسارعة، مما يخلق عدم توازن في مفاهيم جديدة ومتسارعة، مما يخلق عدم توازن في مفاهيم الكاتب، والكتابة في ما هو عايش وما هو معاش. أي علاقة الجدلي بين الماضي بثقله ومفاهيمه ونمطيته والحاضر المتسارع بمفاهيمه الجديدة والمختلفة، ومن الذين يكتبوا القصة وفق مفاهيم جديدة: هيثم الخوجة . أحمد المصارع . خليل الطه وصبحي حمشو . ماجد العويد، فهيثم الخوجة لو كتبت له الحياة لكان معلماً حقيقياً في كتابة القصة، أما الباقون، فالبعض منهم ما زال يكتب وهو منكفئ على ذاته، أما الأصوات النسائية، فهناك القاصة نجاح إبراهيم وسحر سليمان وكذلك القاصة فوزية المرعي التي أصدرت مجموعة من الكتب والقاصة غزية العلو التي لم تصدر إلى الآن أي مجموعة قصصية رغم أنها تكتب القصة الرومانسية الجميلة، أما القاصة والروائية: نجاح إبراهيم، فهي تكتب قصصاً متميزة ذات كثافة لغوية وتستفيد من رشاقة الجملة الأدبية وهي تسير في كتاباتها بشكل متصاعد وكذلك الكاتبة القاصة والروائية شهلا العجيلي فهي تكتب القصة الواعدة إذ إنها تكتب بجرأة وبعمق إنساني. ومن الذين يكتبون القصة المتقنة: سامي حمزة . محمد الحاج صالح . مصطفى حقي . وفيصل حقي . وتطورت قصة سامي حمزة إلى درجة صناعة القصة المكثفة المتماسكة ذات الرموز العميقة والدلالات الموحية، أما محمد الحاج صالح ((الرّقي)) فيكتب قصصاً ذات أنماط مختلفة مثل القصة القصيرة جداً والقصة القصيرة وهو جاد في كتابة أدب قصصي متميز.

يرى الناقد والمفكر: جبرا إبراهيم جبرا . عدداً من المقاييس لاكتمال العمل القصصي الحديث منها:

1 . الاستكشاف.
2 . الشخصية.
3 . نقد الحياة.
4 . الشكل.

. (أما الاستكشاف فهو دلالة الحركة،

دلالة الانطلاق، وهو كذلك محك الموهبة، فبعض موهبة القاص، عين شديدة الملاحظة، نَفّاذة الرؤية، ونحن كقراء نريد من يستصحبنا في سفراته الفكرية والتصورية، لأنه دائب الحركة، دائب البحث، يتوغل في الأزقة المظلمة، ويقتحم الأبواب المقفلة، وهذا الاستكشاف في القصة، لن يكون مقنعاً إذا لم تقم به شخصيات تتكامل مع تكامل القصة، فالشخصية هي لولب الحدث، ووسيلة الاستكشاف، ولذا يهمني جداً أن يكون بين أشخاص القصة من هو قوي النطق فيستدل من تجربته، أو يُيسر لنا الاستدلال. لعلة الغضب هو سمة هذا العصر، ولكن مهما تكن حصيلة هذا النقد، أو التقييم، أو السخط، يجب أن يتوفر فيه، فضلاً عن الشمول والعمق، ذلك الشيء الذي يعجز عنه كل تحديد، ذلك الشيء الذي على الرغم من انغراسه في الخاص والآني يستطيع نشر فروعه في المطلق وما يتعدى الزمن. وأخيراً الشكل فكل ما ذكرناه ما هو إلا العناصر الأولية، التي لا تؤلف قصة إلا عندما يتذكر القاص مسألة (الشكل) الشكل هو الخارج والداخل في ترابط وتماسك وتعاكس).

ويظل السؤال هل فعلاً هذا الذي يُكتب هو فعلاً أدب، وبما أننا في مجال القصة . هل الأعمال التي بين أيدينا هي فعلاً قصص، وبالتالي ينطبق عليها شروط القصة . أي هل مقومات عمل قصصي هي متكاملة في هكذا أعمال . مثل . الشكل . المضمون . اللغة . الحدث . التقنية . والترابط بين جميع هذه العناصر مجتمعة، وبالتالي القدرة على معالجة موضوع إنساني بأسلوب فني، أم أن المسألة لا تتعدى (شذر، مذر) عند البعض . وما هي القوة أو الضعف في البناء العام للقصة، أم أن كل من طبل له زيّد، وزمر له عَمرو، أصبح قاصاً، وتباهى في ذلك، بل هو معجب لا بأبيه فقط بل بنفسه وكتاباته، كيف لا وهو مدّاحها، أمْ أننا سوف نحول هذا الشح المعرفي والإنساني إلى كتابات جوفاء، تُذبح على موائد البؤس والنفاق هذا ما سنعرفه تباعاً لكتاب القصة الرقية الذين كتب ويكتب البعض منهم قصصاً جميلة ومتكاملة، ويكتب الآخرون مقالات هامشية، يدعون أنها قصصاً . حيث سنمر على الجميع، بما في ذلك الذين لم يخجلوا بأحد أفكار أو نصوص مترجمة أو غير مترجمة. ويدعون أنها لهم، وهذا ما سنوضحه تباعاً في دراستنا القادمة، أما الآن فأننا سنأخذ بعض الكتاب كنموذج لكتابة القصة الرقية وهم:

1 . خليل جاسم الحميدي.

2 . سامي حمزة.

3 . ماجد رشيد العويد.

4 . وأحمد المصارع.

أما القاصان إبراهيم الخليل وخليل جاسم

الحميدي فكانا أول من كتب القصة بعد الدكتور عبد السلام العجيلي. ومنذ البداية التقطا هماً بيئياً ومعرفياً ووجودياً كبيراً فكتبا القصة المطعمة باللغة الشاعرية والحس الإنساني الذاتي العميق، وكانا أمينين ومهمومين بهذا الوجد، فكانت الغربة والبحث عن الذات واكتشاف سدم المجهول والأحلام، وعيد ميلاد الحشرات النائمة، والموتى يخرجون للنزهة، ومدن الذهول، فصول من العذابات للذات المبدعة في أطناب العشيرة (ومشيخة العفون) عند إبراهيم الخليل الذي خرج من جلده ممتطياً لوثه الأدب، ضارباً مهاميزه إلى عمق الواقع المتفجر سكوناً وبلادة ونوماً يصرخ منه الليل كمن ارتدى معاطف أشواك.

(أنت تقتلينني بالأسئلة المعلقة، تتركيني كجرح فاغر الفم تجاه السكين، ثم ترحلين ثم ترحلين كغيمة من المطر الوحشي والحُسن المتشبث بالأشياء حتى الإدمان يا امرأة ذات وجه متعب).

تقتليني . تتركيني . ترحلين . وهكذا هو بطل قصة الموتى يخرجون للنزهة من مجموعة البحث عن سعدون الطيب . مطبعة الكاتب العربي دمشق عام 1979.

فهو مهموم بالفعل . مهموم بالحياة، بسطاء هم شخوص القصة وطيبون ويحلمون دائماً باستكمال إنسانيتهم. (فصل رأسي بسرعة ثم علقه على الجدار.... رفع يده فعاد إلي رأسي ثم خرجت بسرعة، ركضت إلى الصحراء فتبعتني المدينة دخلت معطفي، ويسقط رأسي كمزهرية فخارية بين قدمي، تختنق الكلمات والأسواط تنام المدينة). التعامل مع قصص إبراهيم الخليل يحتاج إلى التأمل من نوع خاص للدخول إلى أعماق الجُمل وآفاقها الرحبة والبحث في الزوايا المتقنة. فالجرح عميق والدخول إلى الغور يمتد عميقاً إلى روح الكائن لأنه بعمق الصحراء ولغز الفرات. العمل الفني عند . إبراهيم الخليل . متكامل، يأخذك من اللحظة إلى عمق الحالة. فالتراكيب عميقة البساطة، متجذرة الحالة، موحية الدلالات وفي أحايين كثيرة تهزك في قبضة واحدة وتترك أمام المتأمِّل الغريب أو الراهن المُستغرب، بنية شكلية متماسكة النسج مخبورة الأبعاد، تتجاذب مع جوّانّي النص الموحي المعتمد على فضاءات الحس. فيجب الوقوف طويلاً عند أعمال إبراهيم الخليل القاص والروائي المهم لنأخذ عبر كثيرة عن كيفية كتابة الكاتب الإبداعي. أما خليل الحميدي فلا يختلف كثيراً عن زميله، فجغرافية القص مشتركة بينهما و(بارو متراهما الزئبقي) هو الفرات والبيئة والثقافة الابتدائية المتقاربة، والشرط الوجودي هو شرط مشترك بينهما، أي الغربة والضياع، والبحث عن الذات والهم بالآخر، ولحظة الصدمة بالمقابل، وطغيان

الروح السائبة واندثار الحلم، والهم بالمرأة الحلم، والوطن الضائق عليهما والتجذر بالأرض المتيبسة، كل ذلك وغيره كثير جعل منهما أديبين متميزين لكل خصوصيته في الكتابة فهما امتازا وتميزا بكتابة القصة الرقية وجعلا (وبعض ليس بالقليل من كتاب القصة الرقية) لها هذه النكهة، فخليل جاسم الحميدي وفي مقدمة مجموعته "موت الرجل الغريب" الصادرة عن دار ابن هانئ يقول المعرّف: في قصص الحميدي ثمة عالم مجنون ومخبول وأبطاله عامرون بالنذالات والقهر والانكسار، كما هم عامرون بالحب والحلم والقيم، والأحزان الصغيرة وبطل الحميدي الفرد المتمرد المطحون بالخيانات، والانكسارات، يصعّد الموقف التاريخي ويعطيه حساً تراجيدياً هو في أحد وجوهه الشكل الملحمي للصراع الإنساني. فعوالم الحميدي موت الرجل الغريب، الدم، الخنجر، الجوع، الحصار وهواجس عن أية غربة يعيشها أبطال خليل جاسم الحميدي محاصرون وغرباء تلاحقهم الثارات والخوف والبلاء. وبالقدر الذي هم محبون للحياة تراهم يعيشون في آبار من عدم الأمان. فهم مخّيبون ومطاردون، فلا أمان ولا أمنٌ عليهم، فاللحظات متشظيات، معبآت بالبارود ويُسرقُ الحلم . هذا الحلم القصديري . المصهور بكتل الحس ورغائب الحياة فأسلوب الحميدي بسيط وسلس وعميق، واللغة عنده مدروزة بأيدي خبيرة منساحة غير متكلفة والربط بين الداخل والخارج أكثر قوة واتحاداً، ونادراً ما ترى خللاً في قصص الحميدي، فالتوافق العميق بين الشكل والمضمون مرده ليس إلى الثقافة وفهم عالم القص وحده، بل أيضاً إلى صدق التعامل مع المفردة والقدرة الحسية على تشكيل الحدث والأمانة في ذلك، فأنت تتفاعل مع أبطاله، تحبهم وتكرههم أو تتعاطف معهم، وكأنهم أناس من لحم ودم، واقعيون طيبون ماكرون وشذاذ أفاق، ولكنهم مصنوعون من الحياة..

(في قصص الحميدي، ثمة عالم مجنون ومخبول، وأبطاله عامرون بالنذالات والقهر والانكسارات، كما هم عامرون بالحب والحلم والقيم والأحزان الصغيرة) هكذا هي مقدمة . المجموعة القصصية . موت الرجل الغريب . الصادرة عن دار ابن هانئ . بدمشق . فالسخط وشتاء الخوف . والركض في الأزمنة المنهوبة . وهي عناوين لمجاميع مختلفة للقاص في الزمان والمكان، ولكنهن جميعاً عنوان لكتاب واحد يؤلفه الكاتب منذ كتابته لحرفه الأول، ألا وهو كتاب الغربة . والخوف . والقلق . والارتماء بأحضان النار التي تُطهر الجسد، فالغربة تتآخى معه وهو في أحضان حبيبته الدافئ والخوف يلازمه، وهو الذي لا يعيش إلا في وسط جمهرة الناس، والقلق سمته الوجودية، التي لازمت قبله جده المتنبي الذي قال: (على قلقٍ كأنّ الريح

تحتي... أُوجهها جنوباً أو شمالاً) فهو قاص متأرق بالحالة . مهموم باللحظة، منفلت من ذاته، ومن صيرورة المكان رغم همّه به، وهو متجاسر على الهروب من الزمان. منه وفيه، لدرجة أنك تخاله متشظياً في أكثر من آن وهو في الآن، ومن الصيرورة الأخرى تراه عاشقاً متفرداً في عشقه، فالنصوص لديه تَسكَر بالشاعرية العاشقة، والمرأة في قصته (الحصار) تتحول إلى الدال والمدلول، فهي عشتاره المتجانسة مع المدينة الذائبة والمذابة فيها، والدالة على قعرها، وناسها الذين في القاع، فهي الدلاء التي تجلب ماء الحياة، فالبئر، أفقي ممدود إلى مشيمة الرهز البشري، حيث طينة الكائن الذي شوته شمس القيظ، ورواه طائر القطا بلعابه الفراتي، فمدت أصابعها . منار . الميدي . لتجلب أيقونة الغريب، لليّالي الحالمة. فكدّس الحميدي تجربته التي اختزلها على مدى عشرات السنين لصناعة الجملة القصصية، وكان رائداً في جملتها وحسها الفني، وكذا في حرارة المفردة التي نطقت بما تَقَوّله الحميدي، من وأجِّ سعيره الداخلي، الذي كان رحيماً بأنسنة الكتابة، ووجدانياتها (عرفت منار، فعرفت المدينة. سقط شعرها المشرع شمساً في عيني، تبشر بالحرائق القادمة والطوفان. فعشقت التجول في عينيها الواسعتين، فطالعتني المدينة بأشجارها وأزقتها، ومداخل الحارات الضيقة والبائسة، المجبولة بالطين والقهر والحزن، والأجساد البشرية في عريها الساطع، وفي المرة الثالثة: عرفت طعم المرارة، والخوف واليباس في قاع المدينة المحاصرة والخائفة) ويظل هاجس القادم المتوجِّس يحيط بالقاص، (صاحت المرأة: مات الحميدي. فتملكني رعب شديد، وعندما طالعني وجهي في المرآة، فكرت: قد يكون الميت رجلاً آخر يحمل الاسم نفسه، وحزنت مع الناس على الرجل، مع أن الحزن لديّ أصبح صديقاً داخلياً عميقاً ودائماً. وأسرعت أشارك في تجهيز الميت، وشد انتباهي الشبه الغريب وَسَرت في جسدي قشعريرة حادة، قلت كيف أموت، وأنا أعيش كل شيء من حولي. بكيت ظل بكائي محصوراً داخل الحفرة المظلمة، صرخت لم يتجاوز صراخي حلقي، ضربت جدران القبر فلم يتغير شيء، تذكرت أحاديث أبي عن الجنة والنار.

* الذين تعرفهم سيعذبونك). فقارئ قصة الحصار . كنموذج لمجموعة (موت الرجل الغريب) تتهادى في ريقه الكلمات، والجمل لها ليونة العارف بنغم القصة، حيث العازف يمتح من دمه جملاً لها طعم الهَم ويتزنر بفضاءات الحدث، ويستمع إلى خرير دمه في بواطن الذات المتأرِّقة، التي شُويت بجمر العذابات الداخلية، رغم الاتساع الهائل من الفضاء المبين في عوالم النص، لأنه يرفض أن (يقع في فخاخ الزمن المأسور والمعطل) وهذا يؤكد أن . خليل جاسم الحميدي . كان

عرّافاً لمهمته، ومن هنا جاء . النص . القصصي عنده مدروساً دراسة خبيرة، والقص فياض بالعواطف الإنسانية عن حروف ملأى بالفيض الجميل، والربط بين الأحداث خفي، متساوقٌ مع الحالة النفسية للكاتب،والجمل الممهورة بالعفوية الرشيقة. القاص الحميدي . غير متكلف وغير مبتسر، فحياته الصاخبة مسكونة بهدوء جواني . تمور به عواصف شتى . وهذا ما أعطى كتابته هذا الطعم الفريد، فالقصة لديه لم تكن تسلية رغم عبثية الحياة لديه، بل حياته هي التي أغنت قصصه بهذا الترادف الجميل . حيث الصخب الوجودي النزق، القائم على الحياة، وتفجير الجملة . وتشظي المفردات لديه يجعلها لا تركن إلى قرار . وهذا جعل التواتر في نصوصه، يميزه بأسلوب خاص، يكاد يتميز به، وبعض الأعلام في كتابه القصة . فهو لم يكن يكتب للجماهير، ولا للنخبة، بل كتب ذاته هكذا بوضوح فاضح، لأنه لا عيب في كتابة الأدب إلا عندما تكون حروفه معوجّة، فالأدب الذي لا يسير إلى الذات البشرية بألوانه وألوانها . هو أدب فرّغ ذاته من لُحْمَة الكائن، وراح يتعامى على معارف الخلق، فالجمال حرف تُنديه نسائم الفتنة الحميمة، وهذا ما كان من قصص القاص والأديب . خليل جاسم الحميدي).

(بصوت خفيض)

مجموعة قصصية للقاص . ماجد رشيد العويد . تتألف من اثنتي عشرة قصة . صادرة عن دار الحوار للنشر والتوزيع عام 1995م . وهذه المجموعة القصصية، هي الأولى للكاتب . نقرأ قصة (حجر على صراط) التي تتحدث عن . الجنة والنار . وما يلاقيه الكائن الذي لم يشأ ذكره، لهذه العوالم التي هي على يمين ويسار الخيط الرفيع، الذي فلق الوجود المفترض إلى عالمين متضادين لواقع متخيل هو أقرب إلى الهلوسة التي مرادها الحالة الإيمانية المفترضة، التي تساوت في مخيلة الكاتب التي تشرّبها بعوالم الإيمان ومصادره المختلفة. من جو القصة (وأيقن أيضاً أنه على صراط غير مستقيم وأن الجنة التي رأى كانت أخلاط حلم بعيد، وأن النار أتت أو كادت، ومنذ سنين، على أحلامه وأمانيه بحياة هادئة وادعة. وتابع طيرانه باتجاه عدسة تعوّدت أن تلتقط له صوراً في الطيران والهبوط، وفي نيته أن يرتطم بها) يختم الكاتب هذه الأقصوصة إذا صح القول بهذا المقطع الذي لا داعي له لأنه بذلك يوضّح الموضَّح، ولا يترك للقارئ تخيّل الذي يراد.

وبالانتقال إلى المجموعة الثانية للكاتب نفسه والمعنونة (الغمام) والتي تحتوي على سبع قصص، والمنشورة عن دار . آرام للكتب والثقافة بدمشق عام 1999م، وسوف نأخذ قصة (المزاد) نموذجاً لهذه المجموعة، التي تتحدث عن التجار الذي اختلفوا على بيع حجر. يكاد يتساوى مع الذهب أو يزيد، ورغم

جو الصحراء وقائظ الأيام إلا أنهم مازالوا يأملون مجيء المخلّص الذي يطول غيابه، فهم في . منلوج داخلي فيما بينهم بين المخلّص، والأعجمي الذي يُنتظر. وفي المقطع الثاني من القصة يعلن موت الشاعر، ويُحيي التاجر. وفي المقطع الثالث . لا نعرف ما الذي أصاب رجل المئذنة الذي دب به الوهن والكسل، والذي صار ينظر إلى زوجه بقرف وإذا به في عمر تخطى الشباب وأسلمه إلى الكهولة، وينوشه السرطان الذي تغلغل في دمه (أرى أن نذهب فنقابل الأعجمي.. كفانا انتظاراً . ولم لا نبحث عن غيره، علّنا نبيع بأفضل .؟ هذا رأي حكيم) فالكاتب غير موفق بالربط بين الحالات المختلفة في القصة، وكأنه مازال يتعامل مع نصوصه . بصوتٍ خفيض، ولم يمتلك أدواته بشكل صحيح، فهناك عدم ترابط بين المقاطع وكأنها مجمّعة هكذا بشكل عشوائي . وهذا يدل على عدم الأمانة واحترام العمل الأدبي عند بعض الشباب، بما في ذلك الذين لو تأنوا لامتلكوا ليس كتابة القصة بل أيضاً أسرارها الفنية، وخاصة التقني منها، حتى أن قصة (حجر على صراط) هي بشكلها ومضمونها أقرب للمقالة منها للقصة، فهنا الكاتب يطرح أفكاراً كبيرة . مثل الحجر ودلالاته المعروفة والتي يفترض أن تعالج بقصة مدروسة فنياً وتقنياً . وأن تعطى مساحة كبيرة لجغرافية النص، والصراعات بين الشخوص المختلفين على حمل الحجر، خاصة وأنهم يدركون أهميته الاقتصادية كما يلمِّح الكاتب، وأنا هنا لا أريد أن أسلط الضوء أكثر على استخدام الجملة عند الكاتب ولا حركة النص، ولا كيفية استخدام الشخوص، ولا فنية القص، لأن العملين لديه لا يحتملان ذلك.

سامي حمزة ـ وعوالم النص

المفردات هن عصائر الجملة، وكلما كان فضاء المفردة أكثر بعداً، كانت الجملة أكثر تحليقاً في عوالم الحرية، والكتابة تعبير عن أوجاع الذات، أو آمالها، ولكي نترك للمفردة آفاقها علينا أن نتعامل معها، مثلما نتعامل مع كل شيء يحيى لكي يتكوّن، فالمحيط والعمق النفسي وكذلك مخزون الذاكرة كل ذلك له دور في صياغة الجملة الأدبية، وكلّ الذي يكتب عليه أن يحرر كلماته، كما تحرر الفراشات تحت لمعان الشمس، في غابة لا متناهية من الأزهار، لترف على أجنحة الهواء متسلقة سلالم الروح، أو منحدرة إلى أسفل السلم المتردي في عوالم الجهالة والإفك الأدبي، فمن هنا كلما حاولنا الدخول إلى عوالم كتابة أدبية لكاتب، فإننا نحاول قياس قدرة المفردة على الانطلاق، لتتخلص مما هو بالٍ وركيك

وقديم، عفت عليه حروفه، ولكي لا تكون المسألة عندنا مساطر جاهزة، نجعل عالم الحرية، وفضاءات الكاتب هي السِّمة التي تحدد كتابته، وقدرته على التجاوز والدخول في عوالم الجحيم الذي يصطلي به النص، ولو كان ذلك إشكالي في تعدد السمات، والخصائص التي يُراد منها كتابة الكاتب، لكي لا تفقد الكتابة وظيفتها الجمالية، حيث هي إنسانية بطبعها، ومتدافعة بحكم صيرورتها التراكمية، المركونة في دواخل الكاتب، (أي كاتب) ومن ذلك يكون المدد الدائم لرفده بمعطيات الكتابة بتلاوينها المختلفة.

هنا نحاول إضاءة جوانب من كتابة الكاتب الأديب والمسرحي: سامي حمزة . الذي بدأ الكتابة مع القصة منذ أواسط الستينات، وكذلك المسرح، حيث كتب العديد من المسرحيات منها على سبيل المثال ((المطر في خامس الفصول))، وهي ثلاثة مسرحيات ذات فصل واحد، صدرت في كتاب عن دار الحوار، أما أعماله القصصية فهي:

1 . استنشاق رائحة اللون.
2 . اضطرام الهويس.
3 . الدم حبراً.
4 . تكلم لأراك.
5 . فيلم سكون بالألوان.

وأيضاً صدر له رواية بعنوان: البشر وحتى الشجر! . سامي حمزة كاتب جاد، يتعامل مع موضوعاته وشخوصه بأناة ودراية، وهو ملموم على نفسه ليشدّ أوتار روحه، ولا يني يتراحب مع فضاء الكون، ليتعاطى مع أنسنة الشخوص، إذ لا يفلت منه شخوص أعماله، موزعاً إياهم على مساحات القص، وملماً بأدق هواجسهم، والأسباب المكونة لهم، وله صبر جميل على ذلك، فلا ينساق وراء شخوصه، وأحياناً تراه يلمهم ملمة العارف، ((وجم الرجل يختلج مقروراً، ترتعش أعضاؤه رعباً وغضباً، يحف به الموت برداً، بثلج كحجارة طير الأبابيل، أحس باضطراب القلب، وقد دفعه إلى جحيم الندم، والبرد يغيّب سواد عينيه في غموض مصيرٍ مبهم، لا يرى سوى البياض الباهر، فالبقعة موحشة، والأقاويل باتت تذكر عنها مراعب وحكايات، ومن ذا الذي يخاطر بالخروج في جوٍّ كهذا سوى مجنون مثله برَّحه الشوق وشردته لقمة العيش؟)) الجو القارص لم يجعل الرجل إلا هالكاً في لجج الثلج، وما كان ذاهباً للقاء الحبيبة، كما يُخيل إليك في البدء، بل هو يواجه شبح الفقر، رغم انهمار الثلج الذي غطى العربة، وأخفى جثة البغل، وأيضاً تعاونت بنات أوى مع سيدتها الطبيعة ضده، وهاهي الذئبة تأتي إلى وجرها، فيصبحا وجهاً لوجهٍ مع الحياة، بل مع الخوف الغريزي الذي يلهب ظهره، فيفجره

ناراً تحرق أعضاءه، فينتشل ظرف السمن، ويكثر منه للذئبة الضارية، في مهب الثلج والريح التي تصقع العظام، وهنا يكمن الربط الجميل والهادئ بين الذئبة الفلاتية، وما كان يريد من محبوبته أن تكون ذئبة الفراش، فتشتَمّ هنا رائحة الذئبة المستوحدة مع الطبيعة، والذئبة الأنثى، وخرير الدم الإنسي، في مواجهة عرادة دم الوحش الذي لانت له الطبيعة، واستمر في جلد ذاته بالأسئلة التي توالدتها ذاكرته لحظة شؤم الثواني التي تآخت على صدره مكتومة كالبلاء. تكمن المفارقة أنّ الذي يقتل الزيات ليس الذئبة التي آخته، بل أبناء جلدته من البشر اللذين جاؤوا إلى المغارة فقتلوهما معاً هو والذئبة.

* **أما المجموعة القصصية والتي عنوانها (فيلم سكوب بالألوان)** الصادرة عن اتحاد الكتاب في سورية عام /2005/ نأخذ منها نموذجاً قصة ـ السيد الوزير ـ حيث نقرأ ـ (في عروقه يركض صهيل، فيريه ناطحات السحاب واطئة دون حلمه العالي، وظل طامحاً أن تشهق منزلته فوق المدى الأقصى لأحلام البشر!! فمنذ أنهى مراسم تشكيل /تجمع عصبته/ تجاوزت أهدافه المعلنة طموح المنتفعين، وبقي حذراً منحازاً إلى أنصاف المتعلمين، مزاوداً متقرباً من قطب العظمة) هنا يسلط الكاتب مجهر الحقيقة ليرينا أدق تفاصيل طموحات هذا المنافق الدجال الذي يُصِّر أن يكون أحد أسياد البلاء، وهنا القصة (الفيلم) نرى قدرة الانتهازي على الوصول إلى مبتغاه، موظفاً مجاميع من الانتهازيين والمرتزقة لكي يستحمرهم درجاً للوصول إلى سلم البلاء، وبعد وصوله إلى كرسي الوزارة، تتفتق أوداجه، ويستمر بالنهب والسلب وبالقانون، مستخدماً لذلك مجموعة مرتزقته الذين لا يألون جهلاً في مدحه وإظهاره بمظهر الرجل الشهم الذي جاء لخدمة الوطن والمواطن، وهو مستمر في نهب البلاد والعباد، ومستهيناً بكل ممن حوله بما في ذلك زوجه وأولاده، الذين يقذف بهم إلى عوالم بعيدة، ليتفرغ للخراب /سامي حمزة/ يعتني بقصصه بكل تؤدة، فالحرف لديه له رائحة الحياة، والحدث عميق غير مشيّأ، شخوصه من لحم ودم، وهم غالباً من المقهورين الطيبين الذين قست عليهم الحياة، وحاربوها بنبلهم، أو اتقوا شرورها بكراماتهم، لم يكونوا أنذالاً، ولا مهدوري الكرامة، وهو عندما يعالج شخصية من هذا النوع /أي المنحط/ تراه يعرف كيف يظهر عفنها، حتى لو كان ذلك من زيق ما تدعي أنه كرامة، فهو يستخدم الجملة في مكانها، فلا هو بالمسرف، ولا هو تاركاً ناصية لتتحكم به ثرثرات الشخوص، ومن كثرة حرصه في هذه المسألة، أكثر من الإمساك بالنص في بعض القصص، مما جعله يضّيق على الحركة الداخلية في استخدامات الجملة، وهو مسرف في انتقاء الجملة والمفردة، ولكنه يأخذك شاقولياً إلى عمق ما يريد، فيترك

شخوصه تنبئنا عن الذي تريد، غير هيّابة ولا وجلة، فهو واقعي مسحور بأخذ الشخصيات من تلابيبها، ليصل وإياها إلى الوجع الموجع، وبالقدر الذي يعتني بالمفردة كَبنّاء محترف، تمنيت عليه في أحايين كثيرة أن يترك المفردة لشأنها، لأن عوالم الروح نزقة، ولا تلمها سوى أطيافها الداشرة /سامي حمزة/ كاتب جاد له فضاءاته الخاصة، وإن لم تدخل إلى عوالم شخوصه فإنك سوف تقع في الحيرة والارتباك، لأن مفاتيح نصه تستحق البحث، للدخول إلى عوالم النصوص.

أما الكاتب والأديب . القاص: (أحمد المصارع) الذي كتب القصة منذ عام 1968م وفي الوقت ذاته رسم العديد من اللوحات الفنية المتميزة آنذاك، وبشكل مبكر مما أكسبه جوائز في القصة والفن التشكيلي على مستوى المحافظة، حيث كان له نشاط ملموس في ثانوية الرشيد بالرقة، وكان من الذين ساهموا في إصدار . مجلة . نضال الطلبة عام 1970 ومن الذين ساهموا في إصدار المجلة . الروائي: نبيل سليمان، الشاعر وفيق خنسة، القاص أحمد مصارع، الفنان عبد الحميد فياض، القاص محمد جاسم الحميدي، الشاعر إسماعيل ونوس، القاص هيثم الخواجة، إسماعيل حجو منير حبيب والمرحوم القاص أحمد محمود المصطفى الفنان طلال معلا، أنور قصيباتي، أحمد حميدي الخلف، وهكذا استمر الأديب أحمد مصارع في متابعة مسيرته الأدبية الطويلة: حيث كان عضو اتحاد كتاب فلسطين في الجزائر، وعمل في صحيفة الشعب الجزائرية عام 1977، ومن ثم أسس مجلة التقدم في الجمهورية الليبية، وكتب أبحاثه ودراساته في اللغتين الإنكليزية، والفرنسية، وله عشرات المخطوطات في الفكر والأدب، والعديد من المجاميع القصصية والشعرية، والدراسات الفكرية، وهو يهم الآن لطباعة بعضها بعد هذه المسيرة الطويلة في الكتابة، ونحن هنا سوف نضيء بعض عوالمه في كتابة القصة ونأخذ قصة (الاهتراء . مثلاً، فالقصة تحكي حكاية صديقين يلتقيان في حديقة في الصباح الباكر، ويحاولان أن يتعرفا على سرّ المدينة، عمقها غير المكشوف، هذا الذي لا يرى من الداخل إلا بالصعود، صعود الأسوار، أو صعود أعالي الأشجار، أنت لكي ترى الأسرار فعليك أن تصعد، لم يعد اللهو الطفولي هو الوحيد الذي يعلمك الأشياء، وتظل شجرة التوت، والنهر، والعصافير، وضوء الشمس، كلهن قيمات على رصد العبث الصبياني، في عوالم أحمد وصديقه، اللذين يعبثان بكل شيء، لأنهما يريدان أن يعرفا كل شيء، فالقصة طيعة وادعة كبراءتهما، في عالم لم يعد النوم هو سيد الحالة، إذ الشمس تدخل إلى العيون المغلقة، وتتآمر معها العصافير بغَردِها الفاضح صباحاً، لأن العصافير تحب الاستيقاظ باكراً، وفي هذه

الحالة يظل السبيل الوحيد، هو الهروب إلى الحديقة، فالدخول إلى عمق الحديقة هو المتنفس الروحي، للدخول في عالم الاخضرار الجميل، (هجرت الفراش لاعناً تلك الساعة التي جمعتنا معاً، الضوء والعصافير والنسمة الربيعية، قررت الصحو، وبين الرفض والأمر الواقع قررت الذهاب إلى الحديقة باكراً، شربت كأس ماء فراتي بارد، ورحت تحدو بحماسة فلاح يذهب نحو جني موسمه الوفير . الحقيقة في الحديقة، الحديقة فيها الحقيقة، أي فرق بين ساعة ودقيقة، لقد دخلت إلى الحديقة كما لو كنت قد تلقيت مجموعة من الصفعات، ومن الباب الغربي، بينما كان هو قد جاء من الباب الشرقي، فكيف تصادف لقاؤنا في منتصف الحديقة عند نافورة الماء، كنا نضحك من هذا اللقاء من غير موعد، هل ظلال اليوم في الحديقة مثل ظلال الأمس؟ . كل شيء يجري، ولكن هناك أصل وفرع، أصل وصورة، شكل ومضمون، محتوى وغلاف، حتماً سيبقى النص الأول، كالحب الأول، ونظر إلى شجرة التوت، شجرة توت بألوان مختلفة، أحمر وأسود، وأبيض وأصفر، غريب! سألته وما وراء هذا السور الشاهق؟) ويظل السؤال عند الكاتب الأديب أحمد مصارع، ما هو السر الذي وراء هذا السور الشاهق؟ ولماذا الفروع لا تشبه الأصل؟ وما هو السر في ثمار شجرة التوت وألوانها الزاهية؟ فالقصة تأخذ بعداً نفسياً، أي الغوص في الجذور، وتظل شجرة التوت هي السر، وكذا السور المانع الذي يحجب الرؤى، والثمار المحرمة في شجرة التوت لأنها ملك الغير، فعلى الرغم من رحابة البيئة والمكان الضاج بالحياة (الحديقة) إلا أن السؤال لدى الكاتب أحمد

مصارع هو ما طعم ثمر التوت؟ وما عمر الشجرة؟ وما علاقة جذرها الضارب عميقاً في الزمن بفروعها اللامتناهية، والتي أثمرت يانعاً ملوناً، لم نعرف طعمه في القصة، ثم المنولوج الداخلي الذي يعيش، والذي مادته الخطف خلفاً، أو حاضراً بأشكال التعبير الجسدي غير المنطوق، والرصد النفسي التأملي في جذوع الشجرة وفروعها، وأشكال الدهشة، ثم الحوار الخفي مع الشمس والعصافير، والماء الفرات، والسور المانع للحقيقة، والثمر الممنوع على الرغبة، فعلى الرغم من أن القصة جاءت بسيطة وعفوية، وسلسلة كما أغلب كتابات القاص أحمد مصارع، إلا أن الدلالات تطرح أسئلة كبيرة، والقلق متحفز في جميع جوانب النص، وكذلك البحث عن سر التعامل بين الطبيعة والإنسان، أي أسئلة الوجود، فالحركة انتقالية وفي سياق عفوي، ولا تغيرات على شخوص القصة في الخارج، لأن الفعل الداخلي عميق ومتأرق، والتغيرات ماضية ضمن سياق الحركة، لكلا الشخصين الفاعلين في النص، وتعاملهما مع المحيط، والمجاز هنا مقصود

وعميق، على الرغم من العفوية الشكلانية، وإنني أحب أن أسجل هنا أن قصص أحمد مصارع، تنفرد في الدخول إلى غور النفس البشرية، والقصة عنده على الرغم من قصرها فهي تتألف من عديد من الحبكات، التي تربط بينها خطوط غير مرئية، فهو يكثف العوالم، ويسلط الضوء عليها مجتمعة، في رصد نفسي عميق، حيث تتداخل الطبيعة مع الكائن، ويظل العمق، بينهما هو الوحيد المتجاذب رغم عدم التنافر بينهما، دراسة أدب الكاتب أحمد مصارع، تحتاج إلى وساعة أكبر ونحن هنا نسلط بصيص ضوء على أدبه لا أكثر.

* إن دراسة القصة الرقية تحتاج إلى وَسَاعة أكبر وإننا سوف نقوم بذلك في المستقبل حيث أن هناك جواً متماثلاً عموماً في القص، وإن كانت هناك خصوصية لكل كاتب، إن في أخذ الحدث أو اللغة أو الجو النفسي والمعالجة. فمثلاً القاص محمد غانم يتعامل مع الحدث الغرائبي والجو النفسي المتقطع، ويعتمد على الهذيان وانفلات المخيلة على عكس إبراهيم الكبة الذي يعتمد القصة الحكائية الواقعية البسيطة والارتكاز على البيئة والعامل الاجتماعي.

مما يشكل الغنى المتميز والحيوية للقصة الرقية بأنماطها المختلفة وهذا يتطلب منا جهداً كبيراً في المستقبل للكتابة عن القصة الرقية، والوقوف عند كل قاص على حدة.. وهذا ما سنقوم به، حيث سندرس بالتتابع:

1 . جيل الدكتور عبد السلام العجيلي.

2 . جيل ثورة الحرف.

3 . جيل السبعينات . وجيل الثمانينات وهكذا.

وسوف ندرس القص في مدينة الرقة، وتأثير البيئة على ذلك، وتأثر الكتّاب بكتابات بعضهم بعضاً أو بكتّاب آخرين، وربما نتطرق إلى مسائل أكثر أهمية، منها ما له علاقة بالأمانة الأدبية.



بين الجوهري الثابت والتاريخي المتحوّل
في تجربة نجيب محفوظ التراثية

أ. د. عبد المجيد زراقط

الجوهري الثابت والتاريخي المتحوّل

نوضح، بداية، المقصود بـ "الجوهري الثابت" والتاريخي المتحول، ثم نطرح السؤال الذي تحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

يختار رولان بارت، في كتاباته الأولى، "كينونة تاريخيَّة الأدب"، ويؤيّد ما ذهب إليه بريخت عندما قال: "لا وجود لجوهر خالد في الفن، وإنما (...) على كل مجتمع أن يبدع الفن الذي ينتج بشكل جيد خلاصه الخاص به...". ثم توصّل بارت بالتدريج "إلى فكرة أنه من الممكن اكتشاف بعض الخصائص الأونطولوجية للأدب بصفة مستقلة عن واقعه التاريخي... على المستوى الشكلي بصفة صرف"، وقد يكون هناك، حسب بارت، عدد من البنى الملازمة للعلم الأدبي. وتتعلّق هذه الفكرة التي يستعيرها من الشكلانيين الروس، وبصورة أدق من فلاديمير بروب، بالمحكي وحسب.

ويقول بارت، في "مدخل إلى التحليل البنيوي للقص" الذي صدر سنة 1966: "إنّ المحكي بوصفه عالمياً وعبر تاريخي وعبر ثقافي موجود هناك مثل الحياة".. ويرى أنّ التاريخانية الخالصة لا تكفي لتفسير الكينونة الأدبية، ولا لحل الإشكاليّة الأساسية التي يطرحها بروب والمتمثلة بقوله: "كل القضايا المتعلقة بدراسة الحكايات يجب أن تؤول في النهاية إلى هذه الإشكالية الأساسية التي تبقى دائماً مطروحة، وهي تشابه جميع حكايات العالم بأسره"(1).

ثم يتحدث عن بنى مشتركة يعثر عليها المحلل في الأفلام والمسلسلات الإذاعية والروايات الشعبية والأشرطة المصورة، ما يجعله "يقف على مقولة علم الإنسان الخاص بالمتخيل الإنساني(2).

وإن كان لنا أن نتحدَّث عن "علم المتخيَّل الإنساني" من هذا المنظور، فإنَّ موضوع البحث في هذا العالم هو الإشكالية المتمثلة في البنى المشتركة التي يعثر عليها الباحث، أولاً، في نصوص هذا المتخيَّل، وثانياً، في الأشكال المتجددة التي تأخذها في مسار تاريخي لا نهائي، تتطور فيه العملية الإبداعية، ليس في خط واحد مستقيم، وإنما في خطوط تندمج فيها التيارات والاتجاهات وتتقاطع في ما بينها، ما يمثل منظومة لا تنفك عن التكون، يتخذ فيها تميّز الأدباء الفردي موقعاً مركزياً يتيح له أن يؤدي دوراً شديد الفعالية، ويمكن أن نفيد مما يقوله يونغ في هذا الصدد، عندما يتحدَّث عن الفنان بوصفه ذلك الإنسان الجماعي الذي يعبِّر عن حياة البشر النفسية اللاواعية ويشكلها، ويرى أنَّ غوته لم يخلق فاوست، بل إنَّ فاوست هو الذي خلق غوته، فهنا يوجد شيء يعيش في روح كل ألماني، شيء ساعده غوته على الولادة. فهل نقول إنَّ في ذات كل عربي شيء ساعده نجيب محفوظ على الولادة؟(3).

السؤال: المتخيل الإنساني بين اللغة والكلام

وإن استخدمنا مصطلحات فرديناند دي سويسر تكن منجزات "المتخيل الإنساني" لغة موضوعة، منجزة، يستخدمها المبدع استخداماً خاصاً، فينجز كلاماً يتصف بالفردية (يجدِّد الدال ليؤدي المدلول المختلف) في الوقت نفسه الذي يتصل فيه بالمشترك الذي كان قد أجاد معرفته. ولا يلبث هذا المنجز الفردي أن ينتظم في المسار التاريخي للمشترك الذي يمثل اللغة الأدبية التي لا تنفك عن التكون، ما يعني أن الإيقاع التاريخي لتحولات الإبداع لا نهائي التحرك، وأن المتخيل الإنساني الأدبي لا نهائي التكون، فيكون النص، نسيجاً كما جاء من النقد الأدبي العربي القديم. قال الجاحظ: "إنَّه "ضرب من النسج"، ويكون جديلة كما في النقد الأدبي الحديث، ولفيفاً تراتبياً كما جاء في استعارة غذائية لبارت مفادها: "إذا كان ينظر إلى النص، حتى الآن، كما ينظر إلى أنواع الفاكهة ذات النواة (خوخة مثلاً) في حالة كون لحمتها هي الشكل واللوزة هي المضمون، فبالأحرى النظر إليه الآن كما ينظر إلى أنواع البصل، إلى تنظيم تراتبي طبقي للقشرات (مستويات الأنساق)، لا يحتوي حجمه في النهاية على أي قلب، أية نواة، أي سر، أي مبدأ لا يمكن بلوغه، إلا لا تناهي أغلفتها عينها التي لا تغلف شيئاً غير سطوحها بالذات"(4).

يثير ما سبق السؤال الآتي:

هل توجد صفات ثابتة تميِّز النص الأدبي وتمثل أدبيته . المعني في هذه الدراسة النص القصصي . يمكن تسميتها بالجوهر الخالد اللاتاريخي، اللازمني... أو أن الأدبية

منتج تاريخي فردي تحكمه شروط إنتاجه: تاريخية الواقع والمنتج والمتلقي، فتتغير خصائصه بتغير التاريخ، ما يعني أن ليس من وجود لجوهر خالد، أو أن الأدبية هي نتاج تجربة تاريخية فردية في أن يتم فيها التفاعل بين الجوهري الثابت والتاريخي المتحول. فيصدر الإبداع نظاماً نسيجاً، جديلة، تنظيماً تراتبيّاً من العلاقات فريداً، لكل عنصر فيه موقعه ودوره في إنتاج الفعالية الجمالية الدلالية، ما يعني أن ليس من وحدانية أنموذج جديدة مُبدعة زمني وإنما تعدُّد نماذج في كل منها حضور لعناصر من اللغة الأدبية التي لا تنفك عن التكوُّن.

تحاول هذه الدراسة أن تجيب عن هذا السؤال، فتجري قراءة في تجربة نجيب محفوظ التُّراثية متخذة مؤلفاته: أصداء السيرة الذاتية، أولاد حارتنا، ملحمة الحرافيش، أنموذجاً.

"أصداء السيرة الذاتية" والخبر - النادرة، حديث السمر

في التراث العربي نوع أدبي تعدَّدت أسماؤه، فهو "الخبر" و"النادرة" و"الحكاية المشرقة" و"الطرفة المونقة الشائقة"... إلخ، يلتقط الراوي الخبر - النادرة، ويرويه حكاية مشرقة مونقة مشوقة، فيكشف بنظرة ثاقبة حيِّزاً من العالم، وبذا يؤدي وظيفتين: أولاهما التسلية والمتعة وثانيتهما الكشف عن المعنى المختبئ خلف حجب يجيد العاشق رفعها عن وجه العروس المدللة، في مناخ التمتُّع بتذوُّق الطرفة النادرة ووصال العاشق الظمئ إلى ري يفيض به الكلام: نهر القلب، ويتجدد الكشف، فيصدق قول المتصوِّف فريد الدِّين العطَّار عندما يقول: كتابتي "تولد، في كل آونة معنى جديداً".

تحتفظ كتب التراث القصصي(5) بنماذج من هذا النوع عديدة، فمنها ما كان يرد خبراً - نادرة، ومنها ما كان يجرَّد من الحكاية ويرسل حكمة/ إشارة مضيئة، ومنها ما كان ينتظم في ما سمِّي حديث السمر، ومنها ما كان ينتظم في ما يسمَّى "الذكر"/ حكايات دالة على المراد، وفي الحالات جميعها كان القول ينسب، في حالات كثيرة، إلى حكيم يرقى أحياناً إلى مرتبة الولي.

ونجد، في كتب تاريخ الأدب، من النصوص، ما يفيد السعي إلى إجادة الحديث إجادة بلغ من مكانتها درجة أن تعطي الإنسان قيمته. وهذا ما نفهمه من قول الجاحظ الآتي:

"إنما الناس أحاديث، فإن استطعت أن تكون أحسنهم حديثاً فافعل". ولعلَّنا لا نبعد عن الصواب حين نقول: إن مثل هذا الفهم للأمور يركِّز قيمة الإنسان في ما يجيده من هذا النوع، من العطاء الأدبي.

ولعل هذا يعود إلى طبيعة ذلك المجتمع الذي كان الحديث الممتع فيه حاجة ضرورية، إذ إنه يفسر الظَّواهر الكونية

والاجتماعية، ويحكي أحداث التاريخ، بأسلوب يسلِّي ويمتع. ولا نعدم أن نجد، في كتب التاريخ الأدبي، ما يؤكد رأينا هذا.

من هذه الأخبار ما يأتي: يروى أن أحد الخلفاء ألح في طلب جليس يحدثه، قائلاً: "أبغي محدثاً...". وأن خليفة آخر قال: "... فما أنا اليوم إلى شيء أحوج مني إلى جليس يضع عني مؤونة التحفظ"، وأن خليفة آخر سئل: "أي الأمور أمتع؟"، فأجاب: مذاكرة العلماء".

ولعل هذا ما جعل أحد الشعراء يقول:

فنلنا سقاطاً من حديث كأنه

جنى النحل أو أبكار كرم يقطف(6)

والواقع أن هذه الأحاديث كانت تتضمن، علاوة على الخبر، شيئاً من الشعر ومقتطفات من الخطب وسوى ذلك ممَّا يتمتع ويسلِّي. وهذا ما كان يعطيها قيمة إضافية؛ الأمر الذي كان يجعلها نصوصاً تشمل مختلف أنواع الأدب. ولعل هذا ما جعل بعضهم يطلق عليها اسم الأدب، وما جعل عبيد الله بن شريه، مؤلف كتاب "أخبار ملوك اليمن" يقول لأحد الخلفاء:

. "يا أمير المؤمنين، لك، في هذا الحديث، ما يقصر ليلك وتلذ به نهارك"(7).

وكان الأدباء العرب يدوِّنون هذه الأحاديث في كتب، ومن هذه الكتب نذكر، على سبيل المثال، زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني

(ت 453)، وقد ألفه لمَّا رأى رغبة أبي الفضل العباس بن سليمان في الأدب ليستغني به عن جميع كتب الآداب، ويعرِّف الحصري القيرواني كتابه فيقول:

"وبعد، فهذا كتاب اخترت فيه قطعة كاملة من البلاغات في الشعر والخبر والفصول والفقر بما حسن لفظه ومعناه، واستدل فحواه على مغزاه، ولم يكن شارداً حوشياً ولا ساقطاً سوقياً، بل كان جميع ما فيه من ألفاظه ومعانيه، كما قال البحتري:

في نظام من البلاغة ما شـ

ـك امرؤٌ أنه نظام فريد

حزن مستعمل الكلام اختياراً

وتجنبن ظلمة التعقيد

وركبن اللفظ القريب فأدركـ

ـن به غاية المراد البعيد..(8).

ومن الواضح أن هذا التعريف يتضمن العناصر الآتية:

1 . الاختيار مما حسن لفظه ومعناه.

2 . ما يتم اختياره هو قطعة كاملة تتصف بالأدبية: البلاغات، ما حسن لفظه ومعناه نظام من البلاغة.

3 . سهولة اللغة ووضوح الدلالة وعمقها.

4 . فرادة وطرافة.

5 . امتزاج الشعر والقصة (الخبر).

6 . الحجم يتراوح بين الفقرة والفصل.

ويمكن أن نصوغ هذه العناصر في التعريف الآتي: حديث السمر قطعة لغوية كاملة يتم اختيارها مما حسن لفظه ومعناه، ويتراوح حجمها بين الفقرة والفصل، يمتزج فيها السرد بالشعر، لغتها سهلة، قريبة إلى الفهم وبليغة في آن، تؤدي دلالة واضحة عميقة، بعيدة المرمى، ما يجعلها فريدة ونادرة.

وإن يكن الحصري قد ذكر الخبر بوصفه عنصراً من عناصر "القطعة الكاملة" التي يختارها، فإنَّ عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ/1078م) يتحدث عن الخبر بوصفه "الأصل والأوّل" وأعظم المعاني شأناً، فيقول:

"اعلم أن معاني الكلام كلها معانٍ لا تتصور إلا في ما بين شيئين: والأصل الأول هو الخبر...". ويضيف فيقول: "إن الخبر وجميع معاني الكلام معان ينشئها الإنسان... وأعظمها شأناً الخبر فهو الذي يتصور بالصورة الكثيرة، وتقع فيه الصناعات العجيبة"(9).

وإن يكن عبد القاهر قد اكتفى بالنص على موقع الخبر ودوره في معاني الكلام وعن وقوع الصناعات العجيبة فيه، فإنه لم يدرسه، ولعل ذلك يعود إلى حصر اهتمامه في "الإعجاز القرآني" ودلالاته.

ويلاحظ الباحث أن العرب كانوا يعرفون القصة بأسماء عديدة من أبرزها "الأسمار" و"الخرافة"، ومن الإشارات الدالة على ذلك أن متى بن يونس في ترجمته "كتاب الشعر" لأرسطو، ترجم ما ترجمه د. شكري عياد في العصر الحديث، "القصة"، مرة بـ "الأسمار"، ومرة بـ "الخرافة"، ومرة بـ "حكاية الحديث"(10).

وعندما يتحدث محمد بن إسحق النديم (ت 380هـ)، في مقالته الثامنة، عن أخبار العلماء وأسماء ما صنَّفوه من الكتب، يذكر ثلاثة فنون أولها: "في أخبار المسامرين والمخرِّفين وأسماء الكتب المصنَّفة في الأسمار والخرافات"(11). وهذا يعني جملة أمور: أولها أن القص كان يعد فناً من الفنون، وثانيها أن القص أسمار وخرافات، وثالثها أن الأسمار والخرافات دوِّنت في كتب ولم تبق مقتصرة على الأداء الشفوي في المجالس، ورابعها أن المؤلفين في هذا الفن كانوا معروفين ويعدُّون من أصحاب الفنون.

وفي حديثه عن المؤلفين، في هذا الفن، يقول: إن لهشام بن محمد بن السائب الكلبي غير كتاب، منها كتاب في السمر، ويقول في موضع آخر: "قال محمد بن إسحق: ابتدأ أبو عبد الله محمد بن عبدوش الجهشياري، صاحب "كتاب الوزراء"، بتأليف كتاب اختار

فيه ألف سمر من أسمار العرب العجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما حلا بنفسه. وكان فاضلاً فاجتمع له من ذلك أربعمئة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميمه ألف سمر، ورأيت من ذلك عدة أجزاء. وكان قبل ذلك ممن يعمل الأسمار والخرافات، على ألسنة الناس والطير والبهائم، جماعة منهم عبد الله بن المقفع وسهل بن هارون وعلي بن داود كاتب زبيدة وغيرهم..(12). ثم يذكر أسماء كتب الفرس والهند والروم وملوك بابل وغيرهم، ويذكر أيضاً، أسماء العشاق الذين عشقوا في الجاهلية والإسلام، وألَّف في أخبارهم كتباً.

ومن الكتب المعروفة، في الأسمار والخبر، والتي حظيت بعناية الباحثين كتابا القاضي التنوخي: "الفرج بعد الشدة" و"نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة". ويعد كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي من الكتب المتميزة في هذا المجال، فهو، وإن اتخذ شكل الليالي كما "ألف ليلة وليلة"، موجَّه للخاصة من العلماء والأدباء، ليمتعهم ويؤنسهم بما يتضمنه من مادة سمر ملائمة لهم. ولأحمد بن يوسف المصري (340هـ/951م) كتاب "المكافأة" بحث د. شكري عياد فيه وعدَّه مرحلة من مراحل تطور الخبر بوصفه نوعاً أدبياً(13).

يعد د. شكري عياد الخبر نوعاً أدبياً، وكان عبد القاهر قد قرر أن "الخبر هو الأعظم شأناً، وهو الذي يتصور بالصور الكثيرة وتقع فيه الصناعات العجيبة، ونرى أنه الدال في كل آونة على معنى كاشف...، هذا النَّوع من الخبر نجده في "أصداء السيرة الذاتية"، فنجد الخبر . النادرة الناطق بالحكمة، والقول الناطق بالحكمة متجرِّداً من الحكاية، وفي قسم أساس من هذا المؤلَّف يُنْسب القول إلى ولي متميز هو عبد البر التائه، وهو صاحب "أصداء السِّيرة الذاتية" نفسه، الذي بدأ أحاديث الأصداء بضمير المتكلم، ثم بضمير الآخر، عبد البر، التائه "منذ سبعين عاماً". الحديث الممتع الكاشف هو الجوهر الثابت الممثل مكوِّناً من مكونات التجربة، وهو يتفاعل مع المكونات الأخرى فيؤتي جديداً فريداً متميزاً.. يَلِدُهُ ما لا ثبات له في مناخ إنساني ثابت يمثل جوهراً من جواهره.

وهذا ما يمكن فهمه من بعض ما يقوله صاحب السِّيرة عن تجربته. ينتهي نجيب محفوظ في حديث عنوانه "الثابت والمتغير إلى القول: "وهكذا جمعنا الزمان والمكان والشوق، أما الزمان والمكان فلا ثبات لهما وأما الشوق فلا يورث إلا الحزن(14). يطير

الراوي، كما يقول: "على جناح التأمل إلى العهد القديم"، إذ إنه "في عزلة الشيخوخة وعجزها ينشر التأمل مثل عبير البخور"، فيلتقط، في "لحظة نور" ما يراه في مرمى الزمن"، ويمثله قَصَصاً متميِّزاً ينطق بما "رأته البصيرة وسمعته السريرة"، ويكون في القَصَص متعة وإن استعصى على القلب أحياناً"(15).

هذه هي التجربة التي استخدمت "لغة قصصية" قادرة على تمثيلها والنطق برؤيتها فأتت بـ "كلام" خاص جديد فريد ينطق برؤية خاصة جديدة فريدة، يميلها ذلك **الطيران الفريد** في لحظات النور(16).

وإن يكن عبد ربه التائه وليّاً متميزاً يحب الدنيا، ويعشق، ويلتقط الخبر النادر ويرسل الإشارة الكاشفة، القائلة على سبيل المثال: "الحاضر نور يخفق بين ظلمتين". الحياة دين ثقيل، رحم الله من سدده"... فإننا نجد فيه صورة متجددة عن أولياء كثر، تمتلئ بأسمائهم كتب التراث وإن كنت لن أسمي الأولياء والمتصوفين، لوفرتهم وشهرتهم، فإن تميُّز عبد البر ذكرني بتميُّز الفقيه المعروف حسن البصري وبرؤيته الثاقبة، كما تتجلى في هذا الخبر/ النادرة الذي احتفظت به كتب التراث، بوصفه حديث سمر ممتعاً. ويرد ذكره هنا على سبيل المثال فحسب:

"قال: وحدثنا (...): شهدت الحسن في جنازة أبي رجاء العطاردي، وهو على بغلة والفرزدق يسايره على نجيب: وكنت على حمار لي، فدنوت منهما، فسمعت الفرزدق يقول للحسن: يا أبا سعيد، أتدري ما يقول أهل الجنازة؟ قال: وما يقولون؟ قال: يقولون: هذا خير شيخ بالبصرة، وهذا شر شيخ بالبصرة، قال: إذاً يكذبون. يا أبا فراس، رب شيخ بالبصرة مشرك بالله فذلك شر من أبي فراس، ورب شيخ بالبصرة ذي طمرين لا يؤبه له، لو أقسم على الله لأبرَّه، فذلك خير من الحسن، يا أبا فراس، ما أعددت لهذا اليوم؟ قال: شهادة أن لا إله إلا الله مذ ثمانون سنة (...)"(17).

وإن كان لنا أن نقارن بين حديثين أولهما تراثي من ثمرات المتخيَّل الإنساني في زمن سابق وثانيهما من ثمرات هذا الزَّمن، فلنقرأ ما جاء في "أصداء..." تحت عنوان: "الرحمة": البيت قديم وكذلك الزوجان. هو في الستين وهي في السبعين، جمعهما الحب منذ ثلاثين عاماً خلت ثم هجرهما مع بقية الآمال. لولا ضيق ذات اليد لفر العصفور من القفص. يعاني دائماً من شدة نهمه للحياة، وتعاني هي من شدة الخوف، ويسلِّي أحلام يقظته بشراء أوراق اليانصيب لعل وعسى. كلما اشترى ورقة غمغم: "رحمتك يا رب"، فيخفق قلب المرأة رعباً وتغمغم: "رحمتك يا رب"(18).

ولنقرأ ما جاء في الأمالي:

"وحدَّثنا: اختصم أعرابيان إلى شيخ منهم، فقال أحدهما: أصلحك الله، ما يحسن صاحبي هذا آية من كتاب الله عز وجل، فقال الآخر: كذب والله، إني لقارئ كتاب الله، قال: فاقرأ. فقال:

علق القلب ربابا

بعدما شابت وشابا

فقال الشيخ: لقد قرأتها كما أنزلها الله. فقال صاحبه: والله، أصلحك الله، ما تعلمها إلا البارحة"(19).

تفيد المقارنة أن كلاًّ من النصين ينتمي إلى ما سمي "الخبر . النادرة"، أو "حديث السمر، المتضمن مفارقة كاشفة تتمثَّل في ثنائيات، تثير التأمل، وهذا الحديث يمتع، يدهش، يثير غرابة. ينطق الخبر القديم بدلالة على جهل من يظنون أنهم ذوو معرفة بكتاب الله المفروض أن يعرفوه، وينطق الخبر الحديث بدلالة التباين بين الزوجين من رؤية أمر واحد وكلٌّ منهما يطلب رحمة الله. تملي طلب الزوج الرغبة ويملي طلب الزوجة الخوف والرّعب من تحقق هذه الرغبة، وكل منهما يستخدم التعبير نفسه الذي يثير إيحاءين يمثلان ثنائية تضاد، كما أن كلاً منهما يكشف علاقة الأنا بالآخر ويجسدها ملموسة، وإن كان من تميز للخبر الحديث فهو تجاوزه للنادرة إلى التعمق في العلاقات الإنسانية، والإيحاء واستخدام لغة سهلة، بسيطة، مقتصدة موجهة، لا تخلو من مجاز، وتجرده من السند ومن الشعر ومن التفاصيل العائدة إلى الحديث النبوي الشريف. ويلاحظ أنَّ كلاًّ من الحديثين يثير سخرية تتمثَّل في مفارقة كاشفة لكن الحديث الحديث يترك للكلمة الواحدة ينطقها الاثنان أن تُنشح بالدلالة.

أولاد حارتنا، السيرة ـ الرواية

السيرة قصة حياة شخص ما متميز، وهي إما ترجمة حياة فتقرب بذلك من التاريخ أو تكونه، أو قصة تؤدي المادة التاريخية، من منظور الراوي، في بناء متخيَّل ينطق برؤية كاتبها فتكون أدباً، أو تأمل في الوقائع يؤدَّي في بناء يقرب من الأدب أو يبتعد عنه بمقدار قربه من إقامة البناء الأدبي المتخيل أو بعده عنه، أو سيرة . بحث تتبع منهجية علمية في تقديم معرفة بوقائع التاريخ وحقائقه. وما يعنينا، في الدراسة الأدبية، هو السيرة الأدبية، أي السيرة المتخذة ترجمة الحياة مادة أولية لإقامة بنائها القصصي الناطق برؤية صاحبها.

تفيد قراءة السير الشعبية أنها تتصف بالصفات النوعية المشتركة الآتية:

1 . سرد نثري طويل يوظف الشعر في مواقف كثيرة، ما عدا السيرة الهلالية، فهي في نسختها الأكثر شهرة، شعرية.

2 . تروي قصة حياة بطل شعبي في مختلف

مراحل حياته: ما قبل الولادة، الولادة، التميز، المخلِّص . ولادة البطل، السعي إلى تحقيق الهدف الفردي والجمعي، الانتصارات، الموت ليس نهاية بل تواصل يحققه الابن أو الأبناء، يمثل البطل قيم الفروسية . الفتوة ومثلها فردية واجتماعية، ما يجعله البطل . الرمز والمثال.

3 . تتمثل القصة في أحداث خارقة ذات مرجع تاريخي تنتظم في سياق خيطي غير محكم الحبك، غني بالمفاجآت والمبالغات وإثارة الخوف، فمثلاً يصل البطل إلى حافة الخطر، ثم ينجو بعمل بطولي، والنهايات تتحول بدايات في سلسلة متصلة الحلقات. والمبدأ الذي يحركها وينظمها هو مسار سعي البطل إلى تحقيق بطولته وانتصاره.

4 . يؤدي القص راو عليم متحكم، يروي عن رواة يسميهم ليوهم بصدقية، ومن الرواة، على سبيل المثال، في سيرة عنترة، الأصمعي (123 . 216هـ/739 . 831م)، وهو راوية وعالم لغة معروف، لكنه توفي قبل أن تدوَّن سيرة عنترة، وفي سبيل إيهام بالصدقية، أيضاً، ينسب راوي سيرة حمزة البهلوان روايته للمؤرخ الشهير ابن الأثير إلخ...

5 . يؤدَّي القص بلغة الراوي الشعبي المتوجه إلى جمهور متنوع ليثير انتباهه واهتمامه ويطيل أمدهما، فاعتمد لغة تمتزج فيها الأضداد: تقرب من العامية ولا تخلو من الفصيح الجزل، تسهل فتكاد تقرب من الركاكة وتتوسل الصنعة وتعتمد التكرار والترادف والمزاوجة واستخدام الألفاظ ذات الجرس القوي وأدوات الخطاب المباشر، وتجمع بين الإيجاز والإطالة. وهذه الصفات جميعها تشير إلى أمرين هما: شعبية السيرة وشفويتها.

6 . يبدو أن السيرة تكونت في مسار التاريخ، أخبار وروايات كانت تروى في المجالس شفوياً: أحاديث سمر، ثم جمعت ودُوِّنت، وبقي الراوي، ويسمى الحكواتي، يقدمها في المجالس العامة، وبخاصة في المقاهي.

7 . البناء القصصي، وإن كان ذا مرجع تاريخي، إبداع شعبي متخيَّل ينطق برؤية الشعب إلى بطل يمثل قيمه ومثله.

في ضوء ما سبق، نسأل: هل يمكن أن نعد أولاد حارتنا سيرة؟

يعرف الراوي "أولاد حارتنا"، في افتتاحيتها، بقوله: هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق"(20)، وقوله هذا يذكِّر بما جاء في القرآن الكريم: ﴿تلك القرى نقص عليك من أنبائها﴾

(الأعراف/71). ولا يلبث أن يقول: إن كل من ناء بظلم في هذه الحارة يأخذ في قص القصص والاستشهاد بـ "سير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد"(21) وإذ نقرأ على غلاف المؤلَّف "رواية" تعريفاً لنوعه الأدبي، نعلم أننا إزاء تعدد في الأنواع: حكاية، حكايات، قصص، سير، رواية، ففي أي نوع يمكن تصنيفه؟ وهل يمكن القول: إن لكل نوع من الأنواع حضوراً فيه، في الوقت نفسه الذي يتفرد فيه بخصوصيته الفريدة، الجديدة، المحتفظة بجوهر ثابت؟

لـ "أولاد حارتنا" اسم آخر هو "أولاد الجبلاوي" و"الجبلاوي"، كما يقول الراوي، "جدنا، جميعنا من صلبه"، "ضرب المثل بطول عمره...، اعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد قصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول، ولعل الخيال، أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها على أي حال كان يدعى الجبلاوي، وباسمه سميت حارتنا..."(22).

وأولاد حارتنا.. أو "أولاد الجبلاوي"، تروي القصة التي تحير العقول، والقصص التي تولَّدت منها، ومحورها النزاع على "الأوقاف" الذي بدأ منذ ولدت القصة، ومضى خطره يستفحل بتعاقب الأجيال حتى اليوم والغد... ونفهم "والغد" هنا عندما نعرف أن نهاية قصص النزاع مفتوحة، فـ "حنش" لا يزال يسعى، وناظر الوقف لا يزال متحفزاً، وعناصر النزاع لا تزال موجودة...

فالقصة هي القصة العجيبة وقصص النزاع الذي تولَّدت منها... والقصة العجيبة هي قصة "الجبلاوي"، الذي يفيد جذره اللغوي جَبَل = خَلَق وفَطَر، ما يجعلنا نرى أنه يرمز إلى الخالق، في الوقت نفسه الذي يشير فيه إلى "الجبل" (تجمع الشيء في ارتفاع وثبات)، وهو، في هذا، يفيد من الآية الكريمة ﴿ولما جاء موسى لميقاتنا، وكلَّمه ربه، قال: رب أرني أنظر إليك. قال: لن تراني، ولكن انظر إلى الجبل، فإن استقر مكانه فسوف تراني، فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقا، فلما أفاق، قال: سبحانك تبت إليك، وأنا أول المؤمنين﴾ (الأعراف/143)، فيروي عن أدهم: "ثم رآه [الجبلاوي] بشيء كجسم هائل"(23).

وعن جبل قوله: "... ولكنه بدا لي [الجبلاوي] شخصاً ليس كمثله أحد في حارتنا، ولا في الناس جميعاً، طويلاً عريضاً، كأنه جبل"(24).

الله، سبحانه وتعالى، يخاطب كليمه: لن تراني، ويتجلى في الجبل الذي جعله دكاً، وهذا ما أفاد منه الرَّاوي في أولاد حارتنا، فأدهم وجبل لا يريان الجبلاوي، وإنما يرى أولهما جسماً هائلاً، ويرى الثاني كائناً كأنه جبل، وعرفة نفسه عندما يقتحم البيت الكبير، ويقتل خادم الجبلاوي، لا يرى شيئاً، لا الجبلاوي، ولا الجبل، لأنه مختلف عن أدهم وجبل، إذ إن رؤيته لا تمكِّنه من ذلك، وهذا

ما سوف نتحدث عنه في ما بعد.

أولاد حارتنا تروي إذاً قصة الخلق وقصص نزاعهم الدائم، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، مستفيدة، في ما يتعلق برؤية الخالق، من القرآن الكريم، وتتمثَّل هذه القصة في قصص الجبلاوي الخالق وأدهم وجبل وقاسم: الأنبياء، آدم وموسى ومحمد، وعرفة/العلم، بوصفه يرمز إلى العلم، نبي العصر الحديث.

مادة القص (ومتنه = الحكاية) مأخوذة من القرآن الكريم والقصص الديني ما عدا قصة عرفة. يقول الراوي إنه يشهد من واقع هذه القصص سوى طورها الأخير الذي عاصره، وقد سجلها جميعاً كما يرويها الرواة(25)، ثم يقول في موضع آخر على لسان أحد أصحابه عرفة: "... إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزّباتهم، ومن المفيد أن تسجل بأمانة، في وحدة متكاملة لحسن الانتفاع بها، وسوف أفيدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار"(26).

يفيد ما سبق أن نجيب محفوظ، في أولاد حارتنا، اختار مادة القص من القرآن الكريم وأوكل القص إلى راوٍ عليم كلي المعرفة، فأقام بنية قصصيّة قوامها قصَّة إطار هي قصة أولاد الحارة، أولاد الجبلاوي، تنتظم، في إطارها قصص آدم وجبل وقاسم وعرفة، في شبكة/ نظام علاقات تنطق بدلالة كلية هي رسالة يتبينها المتلقي، وهذا متعدد، ما يجعل الدلالة متعددة، تتجدد في كل حين. يسجِّل نجيب محفوظ وقائع السيرة بأمانة كما يقول، لكنه يغير، فيقص من منظوره هو، وإن أخذنا حادثة هبوط آدم من الجنة على سبيل المثال، نقرأ في القرآن الكريم: ﴿وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة، وكلا منها رغداً حيث شئتما، ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها، فأخرجهما مما كانا فيه، وقلنا: اهبطوا بعضكم لبعض عدو، ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين﴾ (البقرة 36/35 والأعراف/19 و24)، ونقرأ

﴿فوسوس إليه الشيطان قال: يا آدم هل أدلّك على شجرة الخلد وملكٍ لا يبلى﴾ [طه/20].

وندرك أنَّ سبب الهبوط يعود إلى انتهاك آدم للمحرم بعدما أزلَّه الشيطان، فأخرجه مما هو فيه الجنة = الرَّغد إلى الأرض، ليخوض صراعاً دائماً تحتمه عداوة تفرض عليه بوصفها قدراً يمتد حيناً من الزمن. في "أولاد حارتنا" ينتهك آدم المحرم بعدما أزلّه إدريس، والانتهاك هنا موضوعه "الوقف"، فأدهم بتحريض من إدريس أراد أن يعرف وصية "الجبلاوي" في ما يتعلق بالوقف فطرد، فالصراع الدائم موضوعه "الوقف" وريعه، أي الثروة، وهذا الصراع من سنن الحياة في هذه الدنيا، وفي هذا يلتقي المنظوران. لكن القرآن

الكريم، وفي سورة طه، ينص على أنَّ الشيطان وسوس لآدم بأنه سيدلُّه على شجرة الخلد وملك لا يبلى، في حين ورد في أولاد حارتنا أنَّ إدريس أزلَّه محرِّضاً على معرفة وصية الجبلاوي أي نصيبه من "الوقف"/الثروة، فالسبب في القرآن الكريم هو رغبة الإنسان في الخلود والملك الذي لا يبلى، وفي أولاد حارتنا الثروة والسلطان...

ويلتقي المنظوران في أمر آخر، وهو أن السبب في تفضيل آدم لأدهم هو المعرفة والاتصال بالناس. ويستمر صنع إبليس/ إدريس. فيقول عرفة الولد الأخيرة من "أولاد حارتنا" مخاطباً الجبلاوي: "... لماذا عاقبت إدريس، وكان خيراً ألف مرة من فتوات حارتنا، يا جبلاوي!؟"(27).

ففي أولاد حارتنا من السِّيرة، سير الأنبياء، وإن كان قد أعيد إنتاجها، وفيها من الحكاية، العربية ـ المشرقية، القصة ـ الإطار الذي تنتظم القصص في إطارها، فيمكن أن تكون القصة الواحدة مستقلة ومتخذة موقعاً ودوراً في البناء الكلي في آن، وفيها من الرواية إعادة إنتاج المادة من منظور روائي ينشئ بناء ـ نظاماً ذا وحدة متكاملة، فيتبع الراوي تفاصيل تطور الحدث الذي ينطلق من فقد توازن كان قائماً، وينمو بفعل عوامله الداخلية ليشكل في نظام ما /حبكة ويمثل سعي شخصية/ فرد إلى التحقق تساعدها شخصيات وتناوئها أخرى في مكان وزمان معينين. والبناء، وإن كانت مادته سيرية متداولة، هو متخيل يحاكي الواقع ويمثله، ما يقنع أو يوهم بصدقية وبأنه الحياة اليومية المجسدة لغة كاشفة.

وإن يكن القصص القرآني، الذي يمثل مرجع/ مادة أولاد حارتنا يروى من منظور إبلاغ الخبر الحق بدقة بغية تثبيت فؤاد النبي (ﷺ) وتقديم العبرة والموعظة للناس وحثِّهم على التدبر(28)، فإن القصص في أولاد حارتنا يروى من منظور يمثل "النزاع" الأبدي من أجل الوقف الذي يستبد به ناظره، والسعي الأبدي من أجل "المخلص"، تمثل السير هذا السعي إلى تغيير الحالة الكئيبة الدائمة، يقول الراوي: "... وهذه الحالة الكئيبة شهدتها بنفسي في أيامنا الأخيرة، صورة صادقة مما يروي الرواة عن الأزمان الماضية"(29). والناس في هذه الحارة كانوا يتقلبون كما هتف عرفة ساخراً بين الهدايا والنبابيت: "يا حارة الهدايا والنبابيت"(30). ويظلُّ الناس في سعي إلى التخلص من هذا الواقع وتحقيق العدل في توزيع ريع الوقف. وينتهي القصص بجولة نزاع جديدة من أجل صناعة "الخلاص الموعود"، يقول الراوي: "وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعاً، وقيل في تفسير اختفائهم إنهم اهتدوا إلى مكان حنش فانضموا إليه، وإنه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود"(31).

يبدو زمن هذا النزاع دائرياً، فيستمر الماضي في الحاضر، ويتكرر الحدث، في عالم محكوم بمنطق، بمبدأ، على الرغم مما يبدو فيه من عشوائية، ويتجدد فيه البطل في كل مرحلة من الزمن في ابن أو حفيد. وهذه مزايا القَصص السِّيَري، العربي، لا الأسطوري الغربي الذي يبعث فيه البطل. ويكون الإله، وإن كان جباراً كالجبلاوي، رحيماً، يطرد أدهم ويعيده، على سبيل المثال. وهذا ما يقوله القرآن الكريم عن آدم: ﴿ ثمَّ اجتباه ربُّه، فتاب عليه وهدى﴾ [طه/122]. وخاطب إبليس: ﴿إنَّ عبادي ليس لك عليهم سلطان، وكفى بربك وكيلا﴾ [الإسراء/65].

ما سبق من مزايا: بنية القصة . الإطار، سيرة البطل المخلص، الزمان الدائري، المحكومة حركته بمبدأ خفي، النزاع الرامي إلى مخلص، في زمن دائري... جوهري ثابت من القص العربي القديم، مثَّل مكوناً من مكونات تجربة نجيب محفوظ تفاعلت ومكونات أخرى، فأبدع الأديب المتميز رائعته الخالدة الفريدة في مزاياها أولاد حارتنا.

ويمكن أن نشير إلى قضية أثارت جدلاً طويلاً، وهي عدم رؤية عرفة لـ "الجبلاوي" عندما اقتحم بيته وقتل خادمه، وأشيع، ليس على لسان عرفة، وإنما على لسان ناظر الوقف أن الجبلاوي مات حزناً على خادمه، وفي هذا سخرية، إذ إن القارئ لا يصدق أن هذا "الجبار"، كما تقدمه الرواية، يموت حزناً على خادمه العجوز، وما أشيع يَفِيد منه ناظر الوقف، إذ إنه يتخلص من قوة كانت تختار "المخلص" وتوجهه، ويمكن للقارئ أن يتبيَّن في هذه الوحدة السَّرديَّة رؤية إلى قضية الوجود الكبرى، فقد ضمن نجيب محفوظ هذا البناء القصصي الفريد رؤية إلى هذه القضية وسبل إدراكها، وهي قضية الإيمان..

نقدم معرفة برؤية نجيب محفوظ المباشرة إلى هذه القضية، ثم نتبيَّن ما تنطق به أولاد حارتنا. جاء في أصداء السيرة الذاتية: "قال عبد ربه التائه: الحمد لله الذي أنقذنا وجوده من العبث في الدنيا ومن الفناء في الآخرة"(32).

ويبدو أن رؤيته، في هذه الرواية، تقرب من رؤية الصوفي، وهو كما يقول في حوار له: "إنني أعشق الصوفية كما أعشق الشعر الجميل"(33) وكان يعد نفسه من أصحاب القلوب فقد قال في رسالة إلى أنيس منصور: "وقضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول، ولا مناص من الرضى بقضاء الله".

الكاتب يعدّ نفسه من أصحاب القلوب لا العقول، وهو في رواية "أولاد حارتنا" يرى من هذا المنظور، فيشيد بناء روائياً ناطقاً برؤيته المتميِّزة.

يقول أصحاب القلوب، على لسان المتصوف الإسلامي الكبير، فريد الدين العطار: "العشق نار هناك. أما العقل

فدخان، وما إن يقبل العشق حتى يولي العقل الفرار مسرعاً. العقل يأتي لك بما يأتي به غربال ماء من بئر".

ويقول شاعرهم في العشق:

فإن تقرأ علوم الناس ألفا

بلا عشق فما حصلت حرفا

يبدو أن تجربة محفوظ في "أولاد حارتنا" تصدر عن هذا المنظور، وهو ليس ببعيد عن الاتجاه الذي تمثله منظومة "منطق الطير" لفريد الدين العطار. مثل العطار يرى محفوظ أن العلم/ العقل عاجز عن الوصول إلى المعرفة الإلهية، لأنه "دخان" ويأتي بما يأتي به غربال ماء من بئر... بتعبير العطار. ولأنه متمثل بـ "عرفة"، في "أولاد حارتنا"، كما يرى محفوظ، لا يجد في مقام الجبلاوي أحداً، فالله سبحانه لا يُرى بالبصر، كما مر بنا آنفاً، ونضيف هنا ما تفيده الآية الكريمة: ﴿وإذ قلتم: يا موسى لن نؤمن لك حتى نرى الله جهرة فأخذتكم الصاعقة وأنتم تنظرون﴾ (البقرة/55). والرائي يحتاج إلى قدرة أخرى تحصِّل معرفة من نوع آخر. إن معرفة العشق معرفة إشراقية تقتضي سفراً، وهذا "السفر" نقع في "منطق الطير" على مراحله الموصلة إلى الكمال.

لنجيب محفوظ، في أصداء السيرة الذاتية، كما مر بنا، ما يفيد أن الإيمان إشراق يحمي من الشعور بالعبث والفناء، ويدفع الإنسان إلى السعي نحو تحقيق الكمال. وهذا هو السفر الذي لا يقدر عليه "عرفة" /العلم/ العقل، ولهذا هو غير محمي من ذلك الشعور المدمر، وغير خليق بالسعي إلى الكمال، بل غير خليق وحده بالتحلي بالصفات المميزة للإنسان... وهذا ما تجلى في مجازر العدوان الهمجي الأخير على لبنان. الإسرائيلي "الصهيوني" يملك من إنجازات العلم الكثير، ولا يملك القليل من صفات الإنسان الساعي إلى الكمال. وهذه هي مشكلة إنسانية كبرى، تعاني منها البشرية في هذا العصر.

وإذ نعلم أن أصول هذه المنظومة / الرواية تعود إلى أشكال عدة من التراث القصصي العربي الإسلامي، ندرك عمق تجربة نجيب محفوظ التراثية.

وقد بينت د. سيزا قاسم، وهي تدرس بناء الرواية دراسة مقارنة بين ثلاثية نجيب محفوظ وروايات غربية مشابهة لها، ومنها "ايجنيه غرانديه" لبلزاك الفرنسي، ما يأتي(34): إن الفصول الثلاثة، من "قصر الشوق" التي تعالج علاقة ياسين بأم مريم، تمثل وحدة قصصية مستقلة، لها بدايتها ووسطها ونهايتها،..". ثم ترى أن كل "فصل من هذه الفصول له زمانه ومكانه وعقدته، ويمثل وحدة مستقلة. ثم إن الفصول الثلاثة تكون وحدة أكبر تتميز، أيضاً، بالصفات نفسها. وترجح أن هذا البناء يأتي من

المؤثرات العربية التي يعمل في ظلها نجيب محفوظ" وتقول: "فالمقامة العربية هي وحدة قصصية مستقلة لها بنيتها الخاصة. ويجب ألا ننسى أن الرواية في مصر بدأت في ظل هذا الشكل المقامي. ولا بد من أن صداه ظهر في المؤلفات الأولى، وامتد بشكل أخف في الإنتاج القصصي بعد ذلك. هذا بالإضافة إلى ألف ليلة وليلة التي تتكون من وحدات قصصية صغيرة داخل إطار أوسع، وتمثل كل قصة وحدة مستقلة متماسكة داخل الإطار العام. وينتفي فيها تداخل الوقائع والشخصيات، لأن كل قصة، رغم تقسيمات الليالي التي تصبح جد مفتعلة، هي قصة قائمة بذاتها".

وفي تقديرنا أن التأثير الفاعل يعود، ليس إلى المقامة = القالب القصصي القصير المستقل، وإنما إلى نمط القصة . الإطار، ومن نماذجه المشهورة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، السائد في التراث الشرقي. وقد طوره القصاصون العرب والمسلمون، وعرفه الأوربيون من طريق الترجمة، فكان الأساس في نشأة الرواية الحديثة بوصفه جوهراً يتجدَّد في مسار تاريخي، وهذا مظهر من مظاهر تأثير التراث القصصي العربي في إغناء فن القص العالمي وتطوره.

وقد خلصنا، في دراسة بناء اثنتي عشرة رواية لبنانية صدرت خلال الآونة الممتدة من عام 1972 إلى عام 1992، إلى ما يأتي:

"إن الحلقة، أو الفصل، أو القسم، يمكن أن تكون، أو يكون، عملاً قصصياً مكتملاً ينطق بدلالة خاصة، وينتظم في الوقت نفسه في بناء الرواية العام لينطق بدلالة كلية، وأن بناء القصة القصيرة، أو الطويلة، يطغى على وحدات الرواية، وتنتظم هذه الوحدات لتنشئ بناء الرواية. وأن روايتين تتخذان، في بنائهما العام ودلالته، بناء القصة القصيرة..."(35).

ويبدو أن القص القائم بناؤه على توالد القصص في إطار قصة إطار ميزة جوهرية. تمثل ثابتاً، وفضلاً عما سبق ذكره نعود إلى مرحلة تاريخيَّة سابقة، فنذكر مثالاً آخر هو "حديث خرافة" الذي تتوالد في إطار حكايته الأساس حكايات كثيرة، وقد تقبل المنظور الثقافي الإسلامي هذا النوع الخرافي من الحكايات.

وقد يكون التطور التاريخي قد أفضى إلى أن يشكِّل الحديث الوحدة في بناء لم ينفك عن التطور، علماً أنَّ بنية كل من ألف ليلة وكليلة ودمنة قائمة على ثابت جوهري هو الحديث في مجلس سهر أو سمر.

الحرافيش، السيرة ـ الحكاية، الرواية

يضيف نجيب محفوظ مصطلح "ملحمة" إلى الحرافيش، ويضع "ملحمة الحرافيش"عنواناً لهذا الكتاب القصصي، المؤلف من عشر قصص، يسميها حكايات، فيأتي في صدر كل حكاية، على سبيل

المثال، "عاشور الناجي، الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش". وهكذا إلى أن تنتهي الحكايات... وهي، إضافة إلى حكاية عاشور الناجي: شمس الدين، الحب والقضبان، سليمان الناجي، المطارد = سماحة الناجي، قرة عيني = قرة الناجي، شهد الملكة = زهيرة الناجي، جلال صاحب الجلالة = جلال الناجي، الأشباح، سارق النغمة، التوت والنبوت . عاشور الناجي. والسؤال الذي يطرح هنا هو: لم سُمِّيت هذه الحكايات ملحمة؟

في الإجابة عن هذا السؤال نقول: يسمي بعض الباحثين السير الشعبية ملاحم. والحقيقة هي أن السيرة الشعبية تشبه الملحمة في بعض الخصائص، لكنها ليست ملحمة، فالملحمة شعر والسيرة نثر قد يوظف الشعر، والملحمة تروي قصة بطل شعبي وثني، يحكم القدر مصيره، وتتدخل الآلهة في تشكيل مسار الأحداث، بطولته تراجيدية، والسيرة الشعبية تروي قصة بطل شعبي، مسلم، يتحكم هو بمصيره، وإن كان يقترب من الفاجعة فإنه ينتصر لنفسه ولشعبه في النهاية، ويتواصل انتصاره في أبنائه من بعده، يتجدد بأبنائه ولا يبعث. والقيم التي يمثلها فردية . قومية . إنسانية.

في ضوء ما سبق يمكن أن نقول: إن ملحمة الحرافيش ليست ملحمة بالمعنى المحدَّد لهذا النوع الأدبي، وإنما هي ملحمة وفاقاً لتسمية بعض الباحثين الذين يطلقون على السيرة المتميزة اسم ملحمة. وبهذا يمكن أن نعدها شكلاً جديداً من أشكال السيرة، ملاحظين أولاً أنها ليست ترجمة حياة لشخص معروف، أو أشخاص معروفين، وإنما هي سيرة حياة أشخاص متخيلين، قد يجد الباحث مرجعاً لكل منهم، ولكنهم ليسوا أشخاصاً معيَّنين كما في السير، وكما في أولاد حارتنا، وثانياً، أنها تروي سيراً وليس سيرة شخص واحد. تروي سيرة أسرة . أجيال، فالأبطال كثر، وسيرهم كثيرة، وهنا نلمس الثابت الجوهري الذي لمسناه في ما سبق، وهو توالد القصص، وثالثاً أن القص فيها يتصف ببعض مزايا القص في الحكاية، ومنها:

1 . هيمنة الراوي العليم الحريص على شد اهتمام المتلقي والإمساك به ليصغي، ويتلقى ويتسلَّى ويستمتع...

2 . اعتماد تقنيَّتي التلخيص/ القفزة في الغالب، ونماذج ذلك في الحرافيش كثيرة، نذكر على سبيل المثال قول الراوي: "وتتابعنا الأيام على أنغام الأناشيد البهجية الغامضة. وذات يوم، قال الشيخ عفرة زيدان لشقيقه درويش: بلغت العشرين من عمرك فمتى تتزوج؟"(36) وإذ نعلم أن عمر درويش كان عند العثور على عاشور عشرة أعوام، نعرف أن تقنيتي التلخيص القفزة تجاوزتا عشرة أعوام في أسطر.

3 . الزمن الدائري، وكنا قد تحدثنا عنه آنفاً، ونضيف هنا إلى ما سبق أن الحرافيش تبدأ بعاشور وتنتهي بعاشور، وكل منهما مثل المخلص، فكان الزمن يعيد نفسه.

4 . وفرة الأحداث الخارقة. ويسميها الراوي في الحرافيش "أسطورة" (العمل الخارق) و"كرامة"، ومن نماذج ذلك، قوله عن شمس الدين: "عدت صلابته البطولية أسطورة وكرامة من كرامات الأولياء حتى سمي بقاهر الشيخوخة والمرض".

وقوله عن سماحة: "ورويت مأساته بالطول والعرض فأصبحت أسطورة وموعظة"، وقوله عن سليمان: "وفتح قلبه الغض لسحر العظمة الحقيقية"، وقوله: "وما يعنيه اسم الناجي التفرد بالمعجزات.."(37).

لكن اللافت في سيرة الأجيال . الأسرة وحكاياتها أن الراوي. وإن كان مهيمناً يروي أحداثاً خارقة (أساطير)، فإنه يسوق الحدث كما تنمّيه العوامل الداخلية، ليقنع بصدقية، كما أن شخصية البطل في كثير من الأحيان ليست جاهزة مكتملة، ففي حالات كثيرة يتغير البطل، وقد يتحول، وقد يرتكب هفوات بدءاً من عاشور الأول وامتداداً إلى أولاده وأحفاده، فضلاً عن أنه ليس منتصراً دائماً، والمآسي كثيرة في أسرة الناجي، كما أن أفراد هذه الأسرة ليسوا "خيِّرين" دائماً، فكثيراً ما كان يقول الحرافيش: "إن الشر هو وحده ما يورث في آل الناجي"(38)، وقد عبر بكر الناجي عن هذا الواقع بقوله. "أنا الدنيا بلا زيادة ولا نقصان"(39)، ما يجعل محور الحرافيش الدّنيا: الصراع بين الخير والشر، فالراوي يلخص فيقول: "هكذا مضت السنون بخير لا يذكر وشر لا يحصى"(40)، ولا يسلم إلاَّ القليل. جاء في القرآن الكريم على لسان إبليس ﴿قال: أرأيتك هذا الذي كرَّمت عليّ، لئن أخَّرتني إلى يوم القيامة لأحتنكنَّ ذريّته إلاَّ قليلا﴾ [الإسراء/62]. يقول إنه سيجر بني آدم من أحناكهم إلاَّ قليلاً منهم. ويدور الصراع بين الأعيان والحرافيش، ويكون الفتوة هو السلطان القادر على تغليب طرف على آخر، ما يعني أن الثروة = الريع = الأتاوات هي موضوع الصراع، كما كانت في "أولاد حارتنا"، ما يعني صدور كتابي نجيب محفوظ عن رؤية للعالم واحدة.

وإن كنا قد لاحظنا استخدام تقنيتي التلخيص/ القفزة، فإننا نلاحظ أن ميزة جوهرية تميز القص في "أولاد حارتنا" وفي "الحرافيش"، وتتمثل هذه الميزة في استخدام تقنية سردية تصور الحركة/ الفعل، وتتجلى في ما يسمى السرد التصويري والتصوير السردي، وقد سبق أن رصدت د. سيزا قاسم خصائص الوصف والسرد عند نجيب محفوظ، فرأت أنه لا يصف، على سبيل المثال، دكان السيد أحمد عبد الجواد في تفصيلاته، وإنما يصف عبد الجواد في

نشاطاته المختلفة، ويقدمه إلينا في إطار الصورة الوصفية التي تذكِّرنا إلى حد بعيد بأسلوب الجاحظ في الوصف. فالأديب العربي الذي قدم نماذج قصصية في كتبه، كالبخلاء والبيان والتبيين والحيوان، كان يلجأ إلى التصوير السردي... وتورد د. سيزا صورة قصصية ساقها طه الحاجري، في مقدمة كتاب البخلاء، بوصفها أنموذجاً لفن تصوير الجاحظ للشخصية ورسمه لها، وترى، بعد أن تناقض تعليق الحاجري، أن الصورة كلها، من أول كلمة: "وكان إذا أكل ذهب عقله..." تقف على الفعل، وعلى السلوك وطريقة تناول الطعام، وتهتم بالإيحاءات والحركات لدالة على الإيحاءات النفسية الخفية، وتبين الصلة بين الحركات اللاشعورية المختلفة وبين الحركات والصفات الظاهرة...

وتقرر د. سيزا، استناداً إلى ما ترصده وتكشفه، ما يفيد أن الجاحظ . وقد لقبوه بخالق النثر العربي . قد استحدث أسلوباً تراه ممتداً إلى كاتب الثلاثية؛ حيث أن التفاصيل الدقيقة عند محفوظ تقترب من هذه الإيماءات التي عرف بها الجاحظ، وأعطت صورة دلالتها الاجتماعية والخلقية، حيث أن الصور عند الجاحظ صور أخلاقية. ونرى أن محفوظ، في هذا المجال، ينضوي تحت لواء الجاحظ وتقاليد النثر العربي في الحكي والقص".

وتقرب لغة نجيب محفوظ القصصية، في حالات كثيرة، من الشعر فتتميز بالجوهري فيه، وهو الصورة الملموسة الخالقة للمعنى. والنماذج كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال ما يؤدي الدلالة، لأنَّ التفصيل في ذلك يحتاج إلى دراسة خاصّة"... وتخايلت **الحقيقة** مثل **حشرة** تزحف في الظلام...". وابتعد الشبحان، وصوت نحيب مكتوم يتكلس حول طبلة أذنه"، "هاهي ترفع عينيها لأول مرة فتلتقي العينان، ويواصل الشمع ذوبانه في الشمعدان الفضي". " وقالت إنه لا ملامة عليها إلا إذا ليمت ريح أبية لاقتلاع شجرة خاوية نخزها السوس".

وهكذا نرى أن "ملحمة الحرافيش" نتاج قصصي فريد وليد تجربة فريدة شارك التراث في تكوينها وتفاعل مع مكونات أخرى، لتلد التجربة نسيجاً/ جديلة فيه من الجوهري التراثي الثابت وفيه من الجديد، وهو في حقيقة إبداع فريد أجيد نسجه ليؤدي الفاعلية الجمالية الدلالية التي يؤديها كل إبداع حقيقي.

وفي الختام

يمكن الإجابة عن السؤال الذي كانت هذه الدراسة بحثاً للإجابة عنه، فقد أفاد البحث أن الأدبية في نتاج نجيب محفوظ، موضوع الدراسة: أصداء السيرة الذاتية، أولاد حارتنا، الحرافيش، هي نتاج تجربة فريدة: تاريخية فردية في آن، يتم فيها التفاعل بين

الجوهري الثابت، والمقصود هنا التراثي، والتاريخي المتحول: الواقع التاريخي والفردي: المبدع والمتلقي، فيصدر الإبداع نسيجاً جديداً فيه للجوهري حضور، ولكنه حضور متجدد، وقد لمسنا هذا الحضور على مستويات كثيرة، منها النوع الأدبي، وبنية النص وأساليبه، والعامل الأساسي المؤثر في هذا المجال هو الرؤية الخاصة الفريدة التي ينطق بها فاعلية جمالية دلالية، وهي الرؤية نفسها التي كانت الأساس في انطلاقه وصدوره، وبهذا يكون قد استخدم لغة "المتخيل الإنساني" استخداماً خاصاً . كلاماً ليضيف إليه متخيلاً إنسانياً جديداً وفريداً.

ويمكن القول، أولاً، أن الطيران الفريد يلتقط، في لحظات النُّور، ما يراه في مرمى الزمن، ويمثله قصصاً يتخذ بنية الخبر . النادرة، فينطق بما رأته البصيرة وسمعته السريرة، في مناخ التمتع بالكشفين: القصصي والرؤيوي، وقد كان لهذا النوع من القصص حضور في "أصداء السِّيرة الذاتية. وثانياً أن هذا النوع من القصص/ حديث السمر، تطور إلى نوع من القص قوامه القصَّة الإطار التي تنتظم في إطارها قصص، في شبكة نظام علاقات تنطق بدلالة كلية، وهذا النوع من القصص كان له حضور في "أولاد حارتنا" و"ملحمة الحرافيش"، وثالثاً أنَّه في هذا النوع من القصّ تتوالد القصص وتتناسل، وتبقى النهايات مفتوحة لتوالد لا نهائي كما هو التوالد في مسار الحياة، ورابعاً أنَّ السِّيرة تنتظم السِّير المتولّدة في نظام القصَّة . الإطار، وخامساً أنَّ القصَّة الواحدة يمكن أن تكون مستقلة بنية ورؤية في الوقت نفسه الذي تكون فيه مكوِّناً من مكوِّنات العمل الكامل، تتخذ في نظام علاقاته موقعاً تؤدِّي منه دوراً، وسادساً، أنَّ الزمن في هذا النوع من القصص دائري يبدأ بعاشور الأول وينتهي إلى عاشور الثاني على سبيل المثال، وسابعاً يبرز البطل المخلِّص المتجدِّد بأبنائه، وليس ببعث كما في الأساطير الغريبة، وثامناً، أن الصراع سنَّة مبدأ ثابت من مبادئ الحارة /محوره الوقف/ السلطان والثروة، وتاسعاً يدور الصراع بين الأعيان والحرافيش في مسار يكثر فيه الشر ويقل الخير، ويكون المهتدون الذين لا يجرهم الشيطان من أحناكهم قلائل، وعاشراً أن هذه الثوابت/ الجوهر تحضر، تندمج في صنيع/ نسيج جديد، تكوِّنه هذه المكوِّنات ومكوِّنات تاريخية: واقع المنتج والمتلقي التاريخي... بنية جديدة من بنى النوع القصصي يضيف إلى المتخيَّل الإنساني القصصي غير المنفك عن التكوُّن في مسار لا نهائي رصيداً تاريخياً جديداً. وحادي عشر أنَّ هذه البنية القصصية تستخدم تقنية سردية تصور الحركة/ الفعل وتتجلى في ما يسمَّى السرد التصويري والتصوير السردي، ما يذكِّر إلى حدٍّ بعيد

بالأسلوب القصصي التراثي، وبخاصَّة، أسلوب الجاحظ في الوصف، إذ إنَّ التفاصيل الدقيقة عند محفوظ تقترب من الإيماءات التي عرف بها الجاحظ، ما يجعلنا نرى أنه ينضوي، في هذه الميزة والمزايا الأخرى التي ذكرناها آنفاً، تحت لواء تقاليد القصّ العربي التراثي، وثاني عشر أنَّ لغة القصّ تقترب، في حالات كثيرة، من الشِّعر، فتتميَّز بالجوهري فيه، وهو الصورة الملموسة الكاشفة، الخالقة للمعنى والمجسِّدة له...(41).



الهوامش

(1) فانسان جوف، رولان بارت والدب، ترجمة محمد سويرتي، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ط 1، 1994، ص 21 ـ 25.

(2) م.ن.

(3) م. خرابتشينكو، ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو حمرة، دمشق: وزارة الثقافة، 1980، ص 90 و91.

(4) م.ن، ص 47.

(5) من هذه الكتب نذكر ما يأتي:

أخبار الأذكياء لابن الجوزي ـ أخبار الحمقى والمغفلين لابن الجوزي. نهاية الأرب للنويري ـ الكامل للمبرد ـ الهفوات النادرة لمحمد بن هلال الصابئ ـ عيون الأخبار لابن قتيبة ـ ربيع الأبرار للزمخشري ـ المعجب في تلخيص أخبار المغرب لعبد الواحد المراكشي ـ العقد الفريد لابن عبد ربه ـ الوافي بالوفيات للصفدي ـ جمع الجواهر في الملح والنواد للحصري ـ معجم الأدباء لياقوت ـ وفيات الأعيان لابن خلكان ـ الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ـ المحاسن والمساوئ للبيهقي ـ نشوار المحاضرة للتنوخي ـ طبقات الأخبار لابن أبي إصيبعة ـ مروج الذهب للمسعودي ـ طبقات النَّحويِّين واللغويين للزبيدي الأندلسي ـ المستجاد من فعلات الأجواد للتنوخي ـ الحيوان والبيان والتبيين للجاحظ.

(6) راجع: الجاحظ، البيان والتبيين، ص 250، 257، 266، 151.

(7) الدميري، الحيوان، 6/1.

(8) أبو إسحق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، بيروت: دار الجيل، ط 4، ص 33 ـ 35.

(9) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله الشيخان محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، وصحح طبعه وعلق حواشيه محمد رشيد

رضا، بيروت: دار المعرفة 1420هـ/1981م، ط 1، 1321هـ/1938م، ص 405 . 407.

(10) أرسطو، كتاب الشعر، حققه وترجمه د. شكري عياد، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1386هـ/1967م، ص 28، 29، 63.

(11) محمد بن إسحق النديم، الفهرست، تحقيق رضا . تجدد المازندراني، طهران، 1391هـ/1971م، ص 363.

(12) المصدر نفسه، ص 108 و364.

(13) د. شكري عياد، "فن الخبر في تراثتنا القصصي"، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الرابع، 1982.

(14) ما بين مزدوجين من: نجيب محفوظ، أصداء السيرة الذاتية، القاهرة: مكتبة مصر، ص (على التوالي)، 101، 27، 40، 55، 102.

(15) م.ن.

(16) م.ن، ص 154.

(17) أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي، الأمالي، بيروت: دار الفكر، 308/2.

(18) أصداء، م.س، ص 29.

(19) الأمالي، م.س.، ص 308.

(20) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، بيروت: دار الآداب، ط 80، 1997، ص 5.

(21) م.ن.

(22) م.ن.

(23) م.ن، ص 110.

(24) م.ن، ص 176.

(25) م.ن، ص 5.

(26) م.ن، ص 7.

(27) م.ن.، ص 475.

(28) راجع: القرآن الكريم، يوسف/3، الكهف/13، هود/120، يوسف/111، الأعراف/176.

(29) أولاد حارتنا، م.س، ص 117، راجع: ص 209 و216 و217 و226 و228.

(30) م.ن.، ص 459.

(31) م.ن.، ص 144.

(32) م.ن.، ص 552.

(33) أصداء السيرة الذاتية، م.س، ص 144.

(34) أخبار الأدب، 2006/9/17، ص 7.

(35) د. سيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 67 و116 . 119.

(36) راجع: عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، بيروت: الجامعة اللبنانية، ص 257 . 259.

(37) نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، القاهرة: مكتبة مصر، ص 9 و10، وراجع للمزيد من الأمثلة ص 11، 323 و440.

(38) م.ن.، ص 146 و147 و262

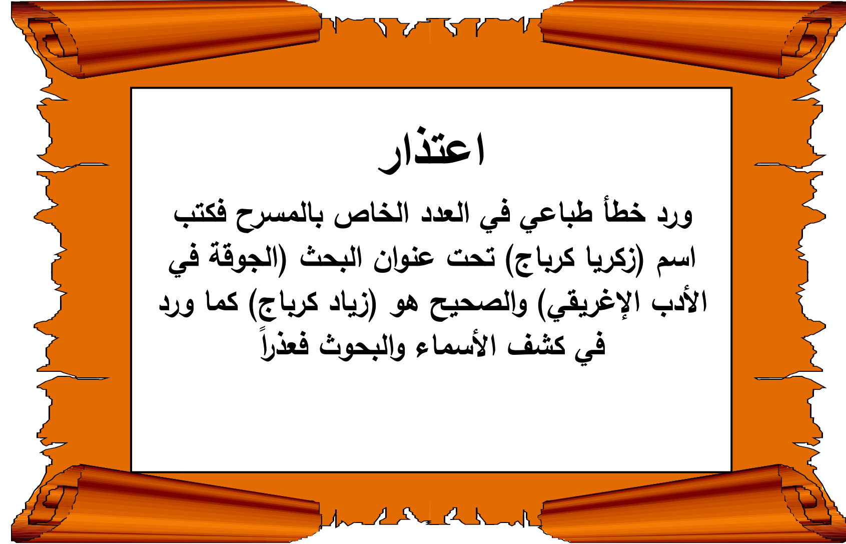
و486.

(39) م.ن.، ص 269.

(40) م.ن.، ص 182.

(41) م.ن.، ص 323.

❑❑



تآلف المفردات المخاتلة
النقد والنص الهجين

ياسر قبيلات

تتآلف ثلاث كلمات في الاسم الاصطلاحي "القصة القصيرة جداً" وهي ليس أية كلمات، إن الاثنتين الأوليين منها "القصة القصيرة" تمتلكان مدلولاً اصطلاحياً سابقاً، على وقوعها في هذا التآلف الاصطلاحي الجديد، ويبدو أنه من غير الممكن منع ذلك المدلول الاصطلاحي السابق من التأثير على دلالات التآلف الاصطلاحي الجديد، بل ويبدو أن حضوره هنا ليس مصادفة لغوية وإنما هو مقصود لذاته.

المخاتلة والتواطؤ

إنها بالفعل، ليست أية كلمات فهي تقول شيئاً بادعاء أنها تقول شيئاً آخر جديداً، تقول "القصة القصيرة" جداً، متظاهرة بأنها تقول "القصة القصيرة جداً" معتمدة بذلك على تواطؤ متوقع من وعي نقدي مضطرب ومرتبك وتواجه أي جهد ينزع إلى استضافتها بدقة برميه بالحيرة والالتباس.

ومع ذلك، فلا بد من محاولة استنطاق هذه الكلمات الثلاث المتآلفة اصطلاحياً، بدقة فلن تكون الحيرة والالتباس المتوقعين لجهد كهذا بدون فائدة.

يحتمل التآلف الاصطلاحي "القصة القصيرة جداً" ثلاث إمكانات للتشكل هي:

. "القصة" القصيرة جداً، والأصل هنا هو "القصة".

. "القصة القصيرة" جداً، والأصل هنا هو "القصة القصيرة".

. "القصة القصيرة" جداً، والأصل هنا هو بكليته جديد تماماً.

... ولننظر في إمكانات التشكل هذه كل على حدة:

الإمكانية الأولى:

. "القصة" القصيرة جداً، الأصل هنا هو "القصة. بمقتضى هذه الإمكانية تكون "القصة" هي النوع الأدبي الأم، فيما تشكل "القصة القصيرة" و"القصة القصيرة جداً" مجرد لونين فنيين، داخل ذلك النوع الأدبي "القصة".

الإمكانية الثانية:

. "القصة القصيرة" جداً، الأصل هنا هو "القصة القصيرة" وبمقتضى هذه الإمكانية تكون "القصة القصيرة" هي نوع أدبي يقف على قدم المساواة والاستقلالية إلى جانب النوع الأدبي الآخر، الذي هو "القصة"، فيما تشكل "القصة القصيرة جداً" مجرد لون فني، داخل النوع الأدبي الأم "القصة القصيرة".

الإمكانية الثالثة:

. "القصة القصيرة جداً" الأصل هنا هو بكليته جديد تماماً. أي نوع أدبي جديد.

إن اسماً اصطلاحياً كهذا، ينطوي على إمكانات التشكل هذه، إنما يكشف عن سمات الوعي النقدي الذي صاغه، إنه نوع من وعي "نقدي" استهلاكي غير منتج يعتمد النقل والقياس الميكانيكي، فإن لم يسعفه ذلك في تأطير نص ما، ارتبك وإصابته الحيرة، أو أخذته العزة بالإثم، فألقى باللائمة على النص الذي لم ينصع، ولم يشأ أن يندرج في واحد من الأنواع الأدبية المعروفة.

تتمثل الخطورة على نحو جدي حينما يحافظ هذا الوعي "النقدي" الاستهلاكي على رباطة جأشه، ويلجأ إلى ما في جعبته من مقاربات جاهزة، فيتخلص من مشكلة النص الذي يتأبى الاندراج الطوعي، بإدراجه قسراً، وخلسة في أحد الأنواع الأدبية، أو بإبقائه معلقاً في مكانه، بإصدار رخصة نظرية تعلنه نصاً وسطاً وهجيناً.

ويتغاضى هذا الوعي "النقدي" الاستهلاكي في ذلك، لنفسه، عن ما لا يتغاضى عنه لغيره، أو هو في غفلة إلى حد أنه لا يفطن إلى أنه هو، نفسه، يسارع للتخلص من معضلة النص "الهجين" بإنتاج اسم اصطلاحي هجين له!

إن مثل هذا الوعي "النقدي" الاستهلاكي هو وحده القادر على إنتاج اسم اصطلاحي مثل "القصة القصيرة جداً" المثال النموذجي على الاسم الاصطلاحي الهجين.

إن الهرب من معضلة النص المغاير، على هذا النحو، يقود عادة، إلى الغرق في بحر المعضلات، معضلات الدفاع عن مفاهيم هجينة فعلاً وحقاً، تتوافر في إنتاجها القصدية وسبق الإصرار.

ذلك ما نواجهه مع مفهوم "القصة القصيرة جداً" الذي يتشكل من تحرير "تهجين" اسم اصطلاحي جاهز وموجود لنوع أدبي راسخ الأركان، فهو مفهوم . كما قلنا . يقول "القصة القصيرة" جداً، بادعاء أنه يشير إلى نوع أدبي آخر مستقل بذاته.

.... فمفهوم "القصة القصيرة جداً" يضعنا أمام نص هو:

. قصة قصيرة، بالغة القصر.

. يمتاز بالاختزال، والتكثيف، والاقتضاب، والاقتصاد.. إلخ.

. مع احتفاظه بالتعيينات الجمالية والنوعية للقصة القصيرة.

.... وهذا كله يبقينا على البرِّ نفسه، وكأننا لم نبحر، ولم نبلغ الشط الآخر:

. فالقصة القصيرة، هي قصيرة ولا يجعلها القصر البالغ شيئاً آخر.

. والاختزال، والتكثيف، والاقتضاب، والاقتصاد في اللغة، هي من سمات "القصة القصيرة"، ويستحسن فيها ذلك.

. أما احتفاظ النص بالتعيينات الجمالية والنوعية للقصة القصيرة فليس حجة على شي، إلا على أن هذا النص هو بالذات قصة قصيرة وليس نوعاً آخر.

لا يقدم لنا، هذا المفهوم . "القصة القصيرة جداً" . تعيينات جمالية ونوعية جديدة، ومفارقة للتعيينات الجمالية والنوعية للقصة القصيرة، إنه وحسب، يقترح . بكثير من المراوغة والمخاتلة . التواطؤ معه، في إعلان "القصة القصيرة جداً" نوعاً أدبياً، دون الوقوف على حقيقة تعييناتها الجمالية والنوعية.

لقد تجاهل الوعي "النقدي" مهمات البحث عن التعيينات الجمالية لفن "القصة القصيرة جداً" لدى اعترافه به، وسوَّغ اعترافه به، كنوع أدبي مستقل، بمفردات توصيفية، وباسم اصطلاحي يحيل إلى القصة القصيرة.

غير أن ما يقوله الاسم الاصطلاحي الذي تمت صياغته للإشارة إلى "القصة القصيرة جداً"، كنوع أدبي مستقل، هو أنها ضرب من ضروب "القصة القصيرة"؛ أي أنه لا يقرّ بأنها نوع أدبي مستقل، وفي أحسن الأحوال يعلنها نوعاً هجيناً.

وبالمقابل، فإن تهجين النص وتوسيطه، لا يمكن له أن يتحقق إلا بإدخال تعديلات رئيسة على التعيينات الجمالية والنوعية للنوع الأدبي، أي بتهجينها هي بالذات وعلى نحو عضوي لا بمجرد تعديل صفاتها.

إن ربط "القصة القصيرة جداً" اصطلاحاً ونقداً، بالقصة القصيرة، غير ذي معنى، إن كان الحديث يجري بالأساس عن نوعين أدبيين مستقلين، كل بذاته، أما أن كان الأمر يدور حول لون فني جديد، ضمن النوع الأدبي الواحد، فما نرى من حاجة إلى الاسم الاصطلاحي الجديد ولا نجد له ما يكفي من المسوغات.

التعيينات الغائبة

لقد نالت مفردات توصيف "القصة القصيرة جداً" حظاً كبيراً من الذيوع والانتشار، وبات التناول النقدي لهذا الفن محكوماً لمفردات من قبيل "الاختزال"،

"التكثيف"، "الاقتضاب" و"الاقتصاد".. إلى آخر القائمة.

ولقد شكّل الاسم الاصطلاحي لهذا الفن . "القصة القصيرة جداً" . منزلقاً، نجمت عنه قراءات مغلوطة للشكل الفني، وفهماً خاطئاً له، وفي وضع مشابه، بدأت تلك المفردات المشار إليها تشكل منزلقاً آخر، لا يقل تيهاً.

وإذا كان الاسم الاصطلاحي لهذا الفن، قد ربطه بفن "القصة القصيرة"، فإن مفردات توصيف "القصة القصيرة جداً"، تنقل هذا الترابط من مستواه الذهني واللغوي، وتحققه موضوعياً على مستوى الإيهام بكثير من المخاتلة والمراوغة.

..... ولنلاحظ، هنا، إن هذه المفردات:

. لا تشير إلى عناصر شكل أدبي، ولا تدل على مكونات نوعية.

. وأنها مجرد صفات لمثل تلك العناصر والمكونات.

. أنها تقتصر وتتركز على توصيف جانبين فقط هما: الحجم واللغة.

. أنها من حيث هي توصيفات لعناصر ومكونات تحيلنا على عناصر ومكونات "القصة القصيرة"، إذ هي تنطلق بالأساس من القول إن "القصة القصيرة جداً" هي "قصة قصيرة" للغاية، مكثفة، مقتضبة، ومختزلة، وبالتالي فإن هذه التعيينات الوصفية تعود على عناصر ومكونات "القصة القصيرة".

وبعد، فإن حشد كل تلك المفردات، على هذا النحو، في توصيف فن "القصة القصيرة جداً"، لا يجدي في تبرير هذا الفن، ولا يفيد في التدليل عليه كنوع أدبي مستقل بذاته.

إن الإصرار على ربط "القصة القصيرة جداً" بالقصة القصيرة، هو حكم نقدي يفقد مسوغاته، بالنظر إلى أن الحديث يجري حول نوعين أدبيين مستقلين بعضهما عن بعض، غير أنه إعلان "القصة القصيرة جداً" نوعاً أدبياً مستقلاً، هو . كذلك . حكم نقدي، لم يحظ بعد بمسوغات كافية، مما يعني في النهاية، أن مثل هذه المسوغات، إما غير موجودة أصلاً، فيسقط هذا الحكم النقدي، وإما هي غائبة نتيجة تقصير نقدي.

إن اختبار هذه المساحة الملتبسة، يفرض قبل كل شيء البحث عن التعيينات الجمالية والنوعية للقصة القصيرة في "القصة القصيرة جداً".

فتوافر أو عدم توافر هذه الأخيرة على مثل تلك التعيينات الجمالية والنوعية، من شأنه أن يزيل الالتباس القائم دفعة واحدة، فإما هي قصة قصيرة قولاً وفعلاً، وتقوم على التعيينات الجمالية والنوعية لفن القصة القصيرة، وإما هي فن مستقبل بذاته، وفقط، لدى الوصول إلى مثل هذه النتيجة، يمكن البحث عن التعيينات الجمالية والنوعية الخاصة بفن "القصة القصيرة جداً" كنوع أدبي مستقل.

إن ما لدينا هو مجرد مفردات توصيفية وحسب، وهي كما لاحظنا سالفاً، ليست تعيينات جمالية أو نوعية بأي مفهوم، فهي لا تشير إلى عناصر شكل أدبي، ولا تدل على مكونات نوعية، وهي مجرد صفات لمثل تلك العناصر.

وحيث أن لا مفر، فإننا من طبيعة مفردات توصيف "القصة القصيرة جداً" تلك بدءاً من ملاحظة ما أشرنا إليه بصددها:

. لقد قلنا إن هذه المفردات من حيث توّصف "القصة القصيرة جداً"، تعود في النهاية على القصة القصيرة فتجعلها "قصة قصيرة"، "للغاية"، "مختصرة"، "مكثفة"، "مقتضبة"، "مختزلة"، "مقتصدة"، أي أنها تقترح التعيينات الجمالية والنوعية للقصة القصيرة، كقاعدة تنشأ على أساس تعديلها التعيينات الجمالية والنوعية لفن "القصة القصيرة جداً".

. وقلنا إنها مفردات تتناول جانبين فقط من تعيينات "القصة القصيرة" الجمالية والنوعية، وببعض التساهل يمكن لها في أفضل الأحوال أن تتناول ثلاثة أوجه أو ثلاثة جوانب من هذه التعيينات هي:

1 . قصة قصيرة، من حيث الحجم، مختصرة ومختزلة.

2 . قصة قصيرة، من حيث اللغة، مقتصدة ومكثفة.

3 . قصة قصيرة، من حيث الجملة، مقتضبة.

لا يبدو هنا، أننا نتحدث عن "قصة قصيرة" مختلفة، ومفردات توصيف "القصة القصيرة جداً"، بأوسع توظيف ممكن لها، تبدو أعجز من أن تحددها، كلون فني ضمن النوع الأدبي للقصة القصيرة، ناهيك عن تحديدها نوعاً أدبياً مستقلاً بذاته.

ويبدو جلياً، أننا لو كنا أوضحنا الأوجه التي تتناولها مفردات توصيف "القصة القصيرة جداً"، دون أن نذكر "القصة القصيرة" صراحة، لما كان بوسعنا أن نعرف إن كان الأمر يتعلق بالقصة القصيرة أم سواها، ولكن يبدو واضحاً، هنا، أن التعيينات الجمالية والنوعية لفن "القصة القصيرة" غير ذات علاقة.

واقع الأمر، إن مفردات توصيف "القصة القصيرة جداً" تحقق فشلاً مزدوجاً:

الأول: فشلها في تقديم "القصة القصيرة جداً"، كنوع أدبي مستقل بذاته؛ أي، أنها تفشل في توصيفه، من حيث هو كذلك.

الثاني: عجزها حتى عن الإحاطة بفن "القصة القصيرة"، ومس تعييناته الجمالية والنوعية على نحو يبررها، وهي التي . أي هذه المفردات . تأخذ حيزها في حقل الممارسة النقدية، بادعاء أنها قادرة على القيام بمهمات توصيف نشأة "القصة القصيرة جداً" كتحول نوعي في التعيينات الجمالية والنوعية لفن القصة القصيرة.

إن عقم مفردات توصيف "القصة القصيرة جداً" ينجم بالذات، عن كونها تؤدي وظيفة في ربط "القصة القصيرة جداً"، بفن "القصة القصيرة"، من خلال الإيحاء بأن "القصة القصيرة جداً" هي نتاج عملية تعديل في صفات المكونات الجمالية والنوعية للقصة القصيرة.

إن معاني الفشل الذي تمنى به مفردات توصيف "القصة القصيرة جداً"، بالغة الأهمية، حيث يثبت هذا الفشل، بجلاء، حقيقتين هامتين:

الأولى: إن "القصة القصيرة جداً" ليست نتاج تعديل في صفات عناصر شكل "القصة القصيرة" ومكوناتها، وهي ليس لوناً منها.

الثانية: إن "القصة القصيرة جداً" ليست كذلك نتاج عملية تحوّل نوعي في التعيينات الجمالية والنوعية لفن القصة القصيرة، وهي ليست نوعاً أدبياً هجيناً.

أي، أن "القصة القصيرة جداً" هي فن، ونوع أدبي مستقل بذاته، وأن توصيفه واطلاق اسم اصطلاحي عليه، لا يمكن أن يأتي قاطعاً وحاسماً، بدون البحث في تعييناته الجمالية والنوعية، وأن البحث في تعييناته الجمالية والنوعية، لا يمكن له أن يكون مثمراً، ما لم تتم معاملة "القصة القصيرة جداً" على أساس استقلالها الذاتي كنوع أدبي.



ثلاث قصائد

عصام ترشحاني

قصيدة السيدة

1 ـ حريق السماء

إهداء: إلى ليلى

لسيدة الفجر..
قلبي الذي
يخفق الآنَ،
مثل طيور الشتاء
ويمتدُّ في الحلم...
بين نشاز البياض الخفيِّ،
وأشهى النساء..
لسيدة الشِّعرِ..
تلك الجبال التي
لم أزل فوقها
حاملاً كوكباً في يدي..
ويدي غابة في الهواء..
لسيدة اللا مكان..
تضيء الحساسينُ في الليل
والوردُ...
يشرب نخبَ حلول السُّها
في شغاف العماء..
لسيدتي وحدها...
لغة من دم البرق
أو.. ربما من جُمان الوميضِ
الذي حِبْرهُ..
زعفران البهاء...
لها.. أيّها الذاهبونَ
إلى مستقرِّ الكلام
جنونٌ..
يُعذبُ رؤيا الفصول
لها.. في اختلاف النهار،
مع الليل
مَحْوٌ.. يؤرّق مَتنَ

الحقول..

فكيف لمنْ..

شرّدَتهُ الأنوثاتُ،

للمرمر الملحميِّ

بأن لا يُعيد لهنَّ

وفي لحظة الإنعتاق اللذيذ،

شُواظ الندى

في زفاف الذهول..؟

***

2 - هيولى الحريق

لتلكَ التي

في خيال المشيئة بعدي

وفوق غبار الزهور..

لتلكَ التي

تستوي في الغياب طويلاً

وما بينَ..

بينَ سراجي البعيدِ

وروحي.. تدور..

لسيدةٍ..

من وراء المرايا،

ترجُّ.. حواس الشّظايا..

أنا.. طفلُ

ماءِ المجرةِ

أزجي إليها السّحابَ الذي

في كتابي العتيق..

وأزجي..

هيولى الشذى في

خليج الحريق..

هي الآن،

في غرفةٍ

من هواء الكناياتِ

أو.. معبد

من شتاء القناديل،

لا شيء.. في إثرهِ عنبرٌ

من جنون القصيدة إلا.. تجلّى..

وأعرفُ أنّ الأقاصي

على هودج..

في طريق الحرير إليها..

وأعرف أنّ الذي

في الحواشي

يخبُّ اشتياقاً

ويقدحُ بالزّنجبيل طيوفي

هو الوردُ...

في شهوة الإنخطاف البديع إلينا..

سماويّة..
بنت ميم القمر..
عقيقُ..
وخمرٌ.. وكوثر..
سماوية..
باصطفاء أمير السّديم لها..
باستدارة..
نِهدِ الكواكب فيها
وبالأرجوان العليّ الذي
يمسك الشمسَ،
أن لا تحطّ على الأرض
معها..
فهلْ..
بُرهة الانشطار الجميل
رَمَتْ طمْيها
بالصهيل
وَخَفتْ..
إلى عرش ما لا يزول...؟
سأطوي...
بطلسم نعناعها،
بالقباب المُشعَّةِ،
ما يتوارى..
وأخطفُ
من سِرِّهِ
سَرْمَدَ اللذتيْن اللتين
اكتوى بهما المستحيل

3 ـ دخان البحر

سماواتٌ..
من النهوندِ
تأخذني
إلى فمها
فهل ورد المنافي
أقفل الحمّى
على لغتي..؟
خُذي شفتيَّ،
عن نهد البنفسجة الإلهةِ
واستحمي بالكواكبِ
في جنوني
لم تعد روحي
من النّزهاتِ
ما صَلّتْ.. ولا احتجبتْ
خُذي أيقونتي
ها.. تلك تصعدُ
هل رأيتِ أناملي
ما فوق مَرْمرتينِ

تختلجان بالأعشابِ
مُرّي تحت أغنيتي
سيرتعش السراب وأنتِ
بالحبق المنزِّهِ..
في ظنوني
لن يكون سوى الربيع
على يمين مسرّتي
ويكون وقتٌ..
كاللذيذ من الخرائبِ
في اشتعال طفولتي..
يا أنتِ
يا فردوس غيرةِ شاهقي..
يا أنتِ.. كم أينعتِ..
بالمجهول والثمر الذي
تتناوب الألوان والأسماء
رجفتهُ وبهجتهُ..

وترتشف المعاني منهُ
صورتها
وماء بروقها الآتي
سأُغمضُ..
ريثما أُنهي..
كتاب سحابة الأجسادِ
بين فضائك الساجي..
... ومعجزتي
سأغمض ما تلظّى
من قناديل السريرِ،
ومن دخان البحرِ،
في عنقود آزفتي....

***



صورة سليمان البوطي 1984 بالأبيض والأسود

[ثانيةً.. إلى سعدي يوسف الشاهد والشاعر]

إبراهيم الجرادي

أكنا نَقيسُ زمانَ الحنينِ بأقدامنا..؟
ركلنا حصاةَ الأسى
واستظلّتْ بنا "طفلةُ الرغباتْ"
وكانتْ مياه المخيمِ مِثلَ الزجاج
وكانَ الحنينُ يقومُ ويجلسُ، شيخاً جليلاً،
على صَحنِ جامعِهِ المستديرْ.
أكنا صغاراً..؟
ثلاثونَ مرّتْ.. ولا فرْقَ
كنتَ تملّحُ أيامَنا بالمجازِ.. فترسو!!
وفي (المعهدِ المسرحيِّ)
كنت تُرَتِبُ أقوالَ (انجلزَ)
كي تَسْتَميلَ إلى الليلِ تلكَ الممثلةَ الناشِئةْ.
أكنتَ التقطتَ "الطبيعةَ" من بين أهوائِها
وذهبتَ
بها
للعراءْ؟
كم مرةً، أنتَ، قولّتَ (انجلزَ) ما لمْ يقلْ؟
وكم مرةً، أنتَ، أذنّتَ في اليأسِ قبل الأوان؟!
وكم مرةً، في أواخر "كانون"
كانتْ وحولُ المخيمِ تأكلُ أطرافنا
في الليالي الشتائية الدافئةْ؟
أكانتْ معاطفُنا من كلامْ؟
أكانَ العراقيُّ، ذاك الحزينُ، يُخلّعُ أصفادنَا في القصيدةِ
يدخلُ حزنينِ في آنِ
ثُمَّ يؤلف جيشاً صغيراً لتحريرِ أشعارِنا مِنْ بقايا المِحنْ؟
أكانَ الخرابُ الذي يتقدمُ أوصافهمْ
يَسْتَميلُ إلى نفسِهِ فتيةً سادرينْ؟
أكانتْ دمشقُ التي لا نُحِبُّ تُحبُّ؟

تَنوءُ.. تغني
وتنهضُ
تَسْرِيْ إلى ليلِ حلمتِها الباهظَةْ؟
[انهضوا
واستريحوا قليلاً
ألا أيها النائمون بقلبي
استفيقوا!]
أكانَ الفتى المُدْلَهِمُ.. العُمانيُّ سيفٌ..
وسيماً
ويشكو من العارضِ المستديمِ
ويملأُ صدْغيهِ أشياءَ طارئةً
ويُحدِثُ عن (نزوةٍ) تَسْتطيلُ وتكبرُ
كالدمَّلِ الوطنيِّ:
دَمٌ
وكتابٌ
مآتمُ
أشياءُ تركضُ كالنيصِ في الرأسِ
حينَ تَعيثُ فساداً بصدْغيهِ (قُبرةُ الشهواتْ)
أكانتْ على القُربِ مصيدةٌ
ويقينٌ يُفتِتُ أعصابَ صاحِبِهِ
والحَمامُ يئنُ على قُبَةِ الأمويِّ
وحيداً..؟
سيسهرُ خيفانَ، ليلَ متاهاتهم
.... إنهم

يضربونَ
نِطاقاً
على
مَدْخَلِ
الروح
مُسْتَكثِرِينَ على بَعْضنا أملاً يائساً بالحياةْ!!
يا
لهذي
الحياةْ!!
أكانَ، إذنْ، في الخرابِ، وصيفٌ
يُفتِتُ أعصابَ سيدِهِ
مثلما فتتَ الذئب لحمَ الغزالْ!
كلُّ شيءٍ على حالِهِ....:
فاليقينُ، هناكَ، شتاءٌ
وبُرْدَتُهُ بَردٌ أسود
يتعففُ عن سرِهِ ليكونَ سُخَاماً
على فخذِ سيدةٍ
نَصفُها للغريبِ
ونِصفٌ يوزعُ، شورى، على خَدَمٍ طيعينْ.
يتباهى
هنا
بالمُلماتِ شَعْبٌ
ومستثمرونَ، هنا، في المدينةِ

يخترعونَ لسيدِهم لَقَباً ثانياً
ثالثاً
رابعاً
خامساً
سادساً
سابعاً
ثامناً
تاسعاً
عاشراً
يا إلهي..! يتوجُ شَعْبٌ على نَفْسِهِ....[8]
أما مِنْ مكانٍ يُحْررني من ضَلالةِ أوصافِهِ
سوفَ أمضي إلى آخرِ التيهِ
قلدني (نَفْسَهُ) اليأسُ
يا ربُ.. ذاكَ دمي:
جثثُ
ومراثٍ تليقُ بأسمائنا!
سوف تنكثُ عهداً بلادي التي لن
يحررها..... [9]
أنأخذُ يوماً على محمل الجدِّ أشلاءنا
ونُخْرِجُ تلكَ الخيانة من جحرها
مثلما يخرُجُ الضبُّ من حجره...؟
***
أتذكرُ..؟
كنا قرأنا لسعدي بن يوسف بعضَ قصائدِهِ
صار يبكي!
وكانَ العراقُ على كتفيهِ ثقيلاً ثقيلا
وكنا على وشكِ اليأس.. أو بَعْدِهِ
أبلادُ تنيخُ على الشيخِ أثقالَها
قلتُ: زحزحْ عن الشعرِ هذا العذابْ
استقمْ
بالوقوفِ على شَفْرةِ الرعدِ
خلِّ لسعدي (السعيدِ) الذي جيّرَ النثرَ للشعرِ
وقتاً ليشقى!!

---

[8] القصيدة كمخلوق ظهرت بعد عشرين عاماً، من ولادتها، هي المسافة الزمنية بين الصوت وصداه. وسليمان البوطي، باحث في الشعر والنثر، شخصيةٌ إنسانيةٌ مفتوحةٌ بالمجاز، يستثمر مقدراته النافذة في استهلاك الوقت على نحو مرضٍ، ومن جهوده التي تسعى في الغائب النقدي: ظاهرة المخبر في الشعر العربي، تماوج المعنى، الفساد مفهوماً وسلوكاً منذ الجاهلية حتى الجاهلية الجديدة.

[9] من حق القارئ الكريم، هنا، أن يختار صفةً غالبةً، مناسبةً للمتوج، تليق بميزته ـ إضافة إلى مزاياه الأخرى ـ ومن مقترحاتي: فاسداً، قاتلاً، كاذباً وفي (2): خائنٌ، مُفْسِدٌ، عَلْوَجٌ، ... إلى آخر ذلك من توصيفات يجدها القارئ الكريم مناسبة للموصوف، حسب صفاته المهيمنة ـ وهي كثيرة بالطبع ـ مع إجازة الكسر الوزني واللغوي لصالح التوصيف.

من أينَ جاءَ بهِ
بالعذابِ
العذابْ
بالعراقِ الذي يدخلُ، الآنَ، مثليَ
حزنينِ في آن:
حُزنٍ على الذاهبين سدى
وحُزنٍ على القادمين سدى
ستركضُ، قلتُ، ستركضُ فيه الغزالاتُ
يركضُ أهلوهُ في بَرْزَخٍ للغبارِ
فيهتزُ قلبٌ
ويمعِنُ في ركضِهِ شاعرُ البيتِ
نحو متاريسَ فرّغها الخائفونَ العراةْ
ستركضُ قلتُ، ستركضُ في شعرِهِ طفلة النثر
لسنا لصحرائِهِ مطراً
ولسنا، هنا، أبداً!!
ما مضى قد مضى؟؟
كلُّ شيءٍ، كما ينبغي، فالنساءُ الشغوفاتُ، طَرْقٌ على البابِ
أعضاؤنا بليتْ مثلما بليت سُتَرُ الجُندِ! قالت: ستمضي بيَ، الآنَ،
نحو لذائذَ أعرفها: فمٌ يتباهى
بسطوتِهِ، ويدانِ ترقانِ بيّ، وفيّ،
ستنهضُ أفعى اللذائذِ
مِنْ تَعبٍ سوف ينهضُ ماءُ
وتنهضُ أسماءُ للغيمِ
تنهضُ قُبَرةُ الدفءِ
تنقرُ فخذيكَ بالرقةِ الأنثويةِ
ينهضُ شِعرٌ له نكهةُ الدمِّ
ينهضُ سعدي بن يوسف
يكتبُ شعراً مُسجى لهذي القيامةِ
في مُدنٍ ليس فيها سوى هدأةٍ من نشيج:
عِراقٌ له
وعِراقٌ لهم
عراقان يأتلفانِ على مَحْملَ الدمِّ، يزدحمانِ: عمائمَ قتلى،
فوارسَ قَتَلٍ، حفاةً، عَراةً، خطى للدليلِ الضَليلِ، مَجَراتِ
دمعٍ، نشيداً يهرول فيُ ثكناتِ العدوِّ........
ستمضي بنا النارُ نحو مفاتنِها
لنقيسَ مكانَ الحنينِ بأحفادنا
ثُمَّ.... يسهرُ (سعدي بن يوسف)
جذلانَ مبتسماً عند مُنْعرَجٍ
في اليقينْ.......
واليقينُ يفتتُ أعصابَ صاحبِهِ
مثلما فتَتَ الكلبُ لحمَ العراقْ.
***

من صورها الشخصية،
مع الوطن، مع تعديل في المنظر
إلى/ أمي فقط وكثيراً

حمد محمود الدوخي/ العراق

لربابتي في الحزنِ
شتلُ
وأنا بحضنِ الصوتِ
طفلُ
النايُ
يجدلُ دمعتي
. بيديَّ .
فالمنديلُ حقلُ
أمي عباءتُها حقولُ الله
والأردانُ أهلُ
أمي الطريق إلى الجهاتِ جميعِها
يدُها تدلُّ
أمي حدائقها يداها
تَستظِلُّ.. وتُستَظَلُّ
الغيمُ بعضُ غسيلها

يا صاحبي، والأفقُ حبلُ
والنهرُ خيطُ نسيجِها
والإبرةُ السمراءُ
نخلُ
حتى تخيطَ صباحَها
أو ثوبَها
لا فرقَ،
فالاثنانِ مثلُ!
هي طفلةُ القمحِ المقدَّسِ
والرحى الصفراءُ
تتلو
أماه،
سنبلةُ انتظارِكِ
حفنتي
ويدايَ نملُ

أمي
تضافُ إلى البلادِ
لكي تعرِّفها
أتدري؟؟
فهيَ (ألُّ) !!!
البئرُ خادمُها
و(يوسفُها) أنا
وغداً ستدلو...

**

أماهُ،
هذا موطني
والأمنياتُ تهجَّرتْ
واستنكرتْ لغتي (لعلُّ)
وطنٌ بهِ الغرباءُ أسيادٌ
وأهلُ الدارِ نُزْلُ
وطنٌ تعبَّأ في حقائبْ
وطنٌ حدائقهُ كتائبْ
عُشَّاقهُ
يتبادلون الهاوناتِ
على المصاطبِ
ما لَهُ بالوردِ شغلُ
وطنٌ بنوه تقاسموه
ولملموه وهرَّبوه
وحاربوه وهجَّروه
فما الذي نرجو من الأعداءِ؟!
والأعداءُ كلُّ
الطائراتُ تدكُّ سورَ حديقتي
والصوتُ يعلو
والقاذفاتُ تمشِّطُ الطرقاتِ
والميداتُ سَهْلُ

**

المسرحيةُ كلُّها،
أن يوصيَ التلمودُ:
(اقتلْ كي أحبَكَ)
ثمَّ قَتْلُ
هذا جنوبُ الأرضِ،
ذاك شمالُهَا،
أوَ بعدَ هذا الشملِ
شملُ؟!
في الدربِ ألفُ ملثمٍ
لكنني ها قد أتيتُ
وقد أعودُ!
دليلُنا سبلٌ، ونحلُ

**

أماه
عفوَكَ قد تركتُكِ
في القصيدةِ وحدَكِ
انتظري

لكي ألقي الوصيةَ عاجلاً
ما عادَ في الإمكانِ
مَهْلُ

**

رمانتانِ لجارتي نَمَتا،
لماذا ترد عينني؟
كيفَ أسلو؟!
الوقتُ وقت الموتِ دَعْ ذِكْرَ الغرامِ لزرع ليلى
أنتَ مَحْلُ
أسرعْ وقل لهمُ الوصيةَ كي نعودَ فهذهِ الطرقاتُ
قفلُ

**

يا قاتلي إسمعْ حروفَ قصيدتي
وألقِ المسدسِ
واتركِ الإسعافِ
للدورِ المؤسَّس
واهجرِ الخطباء
والقنوات والأنباء
هاكَ قصيدتي يا قاتلي
خُذْها لتحلو

***



رقصة البجع

عينيَّة العاشق العربي [في الذكرى الرابعة لسقوط بغداد]

عبد القادر رابحي

تَمَنَّعِي.. "يَا فُتَاتَ الرُّوحِ" وَامْتَنِعِي
وَصَفِّقِي خَصَلاتِ الرِّيحِ.. وَاضْطَجِعِي

فَنَحْنُ لِم نَقْتَرِفْ حُبًّا وَلاَ شَجَراً
وَلْم نَذُقْ ثَمَرَاتِ الشَّوْقِ والوَلَعِ

"تَدَلَّعِي".. والْعَبِي بالقُرْبِ مِنْ سُفُنِي
وَبَادِلِينِي خُيُوطَ اللَّهْوِ و"الدَّلَعِ"

وَلَمْ تَذُبْ في هَوَانَا أَيُّ فَاكِهَةٍ
تُظْمِي الشِّفَاهَ.. وَلَمْ نَشْبَعْ وَلَمْ نَجُعِ

تَزَلَّجِي فَثلُوجُ الجُرْحِ مُحْرِقَةٌ
وَ"بَرِّدِي القَلْبَ" فِي صَيْفِي وَمُنْتَجَعِي

فَخَفِّضي صَوْتَ مُوسِيقَاكِ... مَعذِرةً..
وَإِنْ تَعَذَّرَ تَخْفِيضُ الصَّدَى.. فَدَعِي..

وَوَزِّعي قِطَعَ الحَلْوَى عَلَى شَرَفٍ
يَكَادُ يُخْبرُ عَمَّا بَاتَ فِي القِطَعِ

وَحّدِّثيني عَلَى مَهْلٍ.. بِمَا سَرَقَتْ
تِلْكَ المَرَايَا، وَإِنْ حَدَّثْتُ.. فَاسْتَمِعِي

***

تَزَلَّجِي فَجِرَاحُ القَلْبِ مِنَ خَزَفٍ
وَحَاذِرِي "يا فُتَاتَ الرُّوحِ" أنْ تَقَعِي

تَمَنَّعِي.. لَسْتُ أَدْرِي أَيُّنَا ثَمِلٌ
بِمَا تَخَثَّرَ مِنْ غَيْمِي وَمِنْ ضِيَعِي

ونَاوِلِينِي كُؤُوساً مِنْ مُكَابَدَتِي
وَرَاقِصِينِي قَلِيلاً رَقْصَةَ البَجَعِ

فَأَنْتِ كَالطِّفْلِ لا تَدْرِينَ بَعْدَ غَدٍ
مَاذَا يُصيبُكِ مِنْ تَقْوَايَ أَوْ وَرَعِي

***

تَقَنَّعِي.. لَسْتُ أَخْشَى اليَوْمَ أَقْنِعَةً
فَمِعْطَفِي لَمْ يَعُدْ يَشْتَاقُ لِلْبِدَعِ

تَأَكَّدي.. هَلْ لِهَذَا القَلْبِ أَجْنِحَةٌ
فَكُلُّ مَا طَارَ.. مِنْ سِحْرِي.. وَمِنْ خِدَعِي

وَكُلُّ مَا مَزَّقَتْهُ الرِّيحُ.. مِنْ خِرَقِي
وَكُلُّ مَا نَسَجَتْهُ الأَرْضُ.. مِنْ رُقَعِي

وَكُلُّ مَا أَحْرَقَتْهُ النَّارُ مِنْ كُتُبٍ..
حِبْرٌ تَعَلَّمَ مِنْ صَمْتِي.. وَمِنْ وَجَعِي

***

تَرَنَّحِي فَوْقَ أَحْلاَمِي بِلاَ لُغَةٍ
وَرَفْرِفِي فِي سَمَاءِ الجُرْحِ.. وارْتَفِعِي

لاَ تَرْكَبِي الصَّعْبَ وَاصْطَادِي مُنَاسَبَةً
وَطَارِدِي الجُرْحَ فِي سَهْلِي وَمُرتَفَعِي

كُونِي عَلَى رُقْعَةِ الشَّطْرَنْجِ سَيِّدَةً..
وَشَاهِدِي مَا يُصِيبُ الجَيْشَ مِنْ هَلَعِ

وَسَدِّدِي رَمْيَةَ الأَحْدَاقِ فِي هَدَفِي
وَلاَ تُصِيبِي فُلُولَ العَاشِقِينَ مَعِي

وَسَافِرِي فِي جُذُورِ الجُرْحِ بَاحِثَةً
عَمَّا تَبَقَّى مِنَ الأَنْهَارِ.. وَاقْتَلِعِي

***

لاَ تَتْرُكِي في حَوَاسِيبِ الهَوَى بُقَعاً
تَدُلُّ عَنَّا.. وَدُكِّي آخِرَ البُقَعِ

أَنَا المُهَاجِرُ فِي حُزْنِي بِلاَ مُدُنٍ
أَنَا المُرَابِطُ فِي ثَغْرِي بِلاَ فَزَعِ

أَنَا المُرَاقِبُ عنْ قُرْبٍ مُفَارَقَةً
أَقُولُهَا.. رَيْثَمَا تَنْحَازُ لِي شِيَعِي

أَنَا الوَحِيدُ الذِي مَا زِلْتُ مُقْتَنِعاً
بِأَنَّنِي، فِي هَوَانَا، غَيرُ مُقْتَنِعِ

***

تَجَوَّلِي.. فَدُرُوبِ القَلْبِ مِنْ تُحَفٍ
تَخَطَّفَتْهَا مَرَايَا حُلْمِكِ البَشِعِ

وَهَرِّبِي مُدُنَ التَّارِيخِ.. كَامِلَةً
وَزَوِّرِي.. فِي هَوَانَا أَنْدَرَ القِطَعِ

كَأَنَّنَا لَمْ نَعِشْ عُمْراً عَلَى ثِقَةٍ
وَأَنَّنَا لَمْ نَمُتْ دَهْراً عَلَى طَمَعِ

وَأَنَّ خَاتِمَةَ الأَقْلاَمِ وَاحِدَةٌ
لأَنَّهَا لَمْ تَكُنْ يَوْماً.. وَلَمْ تَقَعِ

***

تَرَبَّعِي.. فَسُيُوفُ النَّصْرِ قَادِمَةٌ
مُذْ أَيْقَظَتْهَا سُيُوفُ الغَدْرِ والجَشَعِ

حَدَائِقِي لَمْ تَزَلْ دَوْماً مُعَلَّقَةً
وَقُبَّتِي لَمْ تَزَلْ تَحْنُو عَلَى بِيَعِي

وَلَسْتِ أَوَّلَ مَنْ تَاهَتْ بِهِ قَدَمٌ
وَلَسْتُ آخِرَ مَنْ يَسْقِيكِ مِنْ جُرَعِي

قَدْ مَرَّ قَبْلَكِ أَقْوَامٌ عَلَى عَجَلٍ
وَلَمْ يَرَوا سَطْوَةَ التَّارِيخِ فِي دُرَعِي

تيهرت في 23/ 03/ 07.

***



بِنْتُ الأبجديَّة

جابر إبراهيم سلمان

بِأَحداقِها تَغْفُو مُحِبًّا مُتَيَّما
بِأعْتَابِها تَجْثُو عشيقاً ومُغْرَما
هي السِّحْرُ.. تاهَتْ في مَفاتِنِهْ الرُّؤى
هي الوَجْهُ تُغْرِيْهِ المَفاتِنُ بَلْسَما
أجلُّ مِنَ النُّعْمى وأنقى طَلاقَةً
وأنْضَرُ من ثَغْرِ الصَّبَاحِ تَبَسُّما
ويَنْسَلُّ وَهْجُ الشَّمْسِ في جَنَباتِها
ويَحْضِنُها الشَّطُّ الورِيْفُ مُسَلِّما
وفي كُلِّ حيٍّ للأحبَّةِ لَفْتَةٌ
يطيرُ إليها مَنْ لها الوَجْدَ أَسْلَما
على شَطِّها ترسو، وتُبْحِرُ مُوْغِلاً
بعيداً، وتمضي حيثُ شِئْتَ، وكيفما!!
دَلَفْنا إليها وهي بَعْدُ فتيَّةٌ
وكم بِحمِاها عرَّشَ الحُبُّ واحْتمى!!
بِأحْضَانِها نَيسَانُ نُضِّرَ كَرْمُه

وفي حَلَباتِ السَّبْقِ أضحى مُقَدَّما
هي الفَتْحُ والنَّصْرُ المُجَلْجِلُ لم نَزَل
بها نَستمِدُّ النَّصْرَ نَصْراً مُطَهَّما
على صَهَواتِ المَجْدِ أُسْرِجَ خيلها
وعنها "رهينُ المحبَسيْنِ" تكلَّما
هي الحَرْفُ.. بِنْتُ الأبجديِّةِ والسَّنا
وصَرْحُ مَعَالٍ في مَعارِجِها سَما
أُنَاجِيْكِ بِنْتَ الأبجديَّةِ كَفْكِفِيْ
على الحَرْفِ دَمْعاً أو أريقْيْ له
وكوني لنا القَلْبَ الخَفُوقَ، وذَوِّبيْ
مِنَ الحُبِّ ما أغنى المُحِبَّ وتَيَّما

***

أتيتُ إليها مِنْ دمشقَ وخافِقِيْ
يَحِنُّ إليها مُسْتَجَمًّا ومَغْنَما
وكُلُّ ذوي القُربى إليها تَقاطَرُوا
وصَارَ إليها ما أُحِلَّ وحُرِّما
ومَنْ رامَ غيرَ الّلاذقيَّةِ مَوْطِناً
فقد ضلَّ ما يرمي طريقاً ومُنْتمى
فَفَوق ذُراها الشُّمِّ وَحْيُ رِسَالةٍ
وفي أَرْضِها صلّى الإلهُ وسَلَّما

الثلاثاء 24/ 4/ 2007م.

مَا سِرَّهَا

سمر علوش

لا أرضَ تحفلُ بالغمامِ
أدرْ هطول نداكَ
نحو القلب يا قلبي،
فهذي الأرضُ ضيِّقةٌ
بما اتسعتْ،
وغارقةٌ بظلِّ شحوبها
وعليَّ أن آوي إلى روحي
لتعصمني
إذا ما الريحُ أشعلت الفضاءَ
وجنَّ في بهوِ الجنونِ
هبوبها.
لا أرضَ تحفلُ بالغمام،
فهل تخبِّئ لي بلادي عَشبةً
وقصيدة خضراءَ
أو أقصوصة من شال جنتها
وهذا أمرُها
ما بينَ صمت
أو ضجيجْ؟

القهرُ يبني عرشَهُ العلويَّ
فوق رمادها
وخطوطِ صوتي
المرِّ
ثم يُخلِّقُ الأيامَ
والأحلام فيها
مثل ما يهوى
أنيناً أو نشيجْ.
كذبَ الصباحُ عليَّ،
أبصرُ فجرَهُ المأمول
أعتمَ من قباب الليلِ،
كل حمامة في الشامِ
تسأل عن سماء
لا تضيق بجنحِها
وتؤوبُ من قفص
إلي قفص،
وأبصرُ ضوءَهُ ميت
وقد شردتْ قوافلُهُ

فلم تلجَ المحيطَ

ولا الخليجْ.

كذبَ المساءُ عليَّ،

لم يأت الندى

من رعشةِ القصبِ الحزينِ

ولم يقمْ سرٌّ

من المصباحِ

يفتتحُ المسيرَ إلى اخضرار الوقتِ،

كل سَحابة

ذهبت إلى بغداد حافيةً

فما قرأت لها عرافة الأمطار

برجَ المَاءِ،

كلُّ صبيَّة مثلي

أضاءت شرفة الأحلام

سوسنتين كاملتين

وَاحترقتَ على شمعِ الأفولْ

كذبَ الكتابُ عليَّ،

إنَّ الأرض ضيِّقة

بما رَحبَتْ،

وهذا الوقتُ موتٌ

أو ذهولْ

ضيَّعْتَ عمري يا كتابُ،

أرى الحروف عواصفا

تقتات من أملي

وتنسجُ بُردة الثلج العتيقِ

على دمي،

فأدِرْ كؤوسَ نداكَ يا قلبي

على أهلِ الطُّلولْ.

ماذا تُخبِّئُ لي بلادٌ

جرحُها وردٌ سماويٌّ

يظلل قصرها العالي،

ويسكبُ ماءَهُ الجوريَّ

تحت سريرها؟

قمراً يجيءُ معلقا

في شعر ليلكها

ليحملَني على رمشيَن

من نور بديَعٍ؟

أم عناقيداً من المطر المحلى

تغمرُ السهرَاتِ بالأحلامِ،

مكتملٌ نداها

مثلما اكتملتْ ورودُ خدودها؟

كذبت رؤايَ عليَّ،

وامتلأت يدي عصفاً،

فأين وعودُها؟

ما سرُّها..؟

سبحانَ من سِوَّى جدائلَها

سواقيَ من ظلال مسائِهِ،

وأقامَ فوق زنودها

درجَ الضياء
إلى مدَاهُ،
وقالَ: كن،
للدمع،
فاعتمرَ البيوتْ
ما سرُّها..؟
لفت على لوزي حبالَ البرد،
واستعذبت عمراً
فوق راحتها
يموتْ
سبحانهَا..
مسَّت زجاجَ الروح فيَّ
بنورها
فأضأتُ،
هزَّتني بكفِّ نسيمِها
فغفَوتُ،
نادتني إلى علياءِ غرَّتِها
فقُمْتُ،
فكيف حين أمدُّ وجهي
لاستطالة غيمها
. سبحان فصل هبوبها .
ترمي يَدي بحريقها؟

سبحانها
فاضَ الغناءُ على حواف حضورها
وتريدَني ظلاً
لأصداء السكوتْ
ما سرُّهَا..؟
ما سَرُّ هذا القلب،
تصلبُه على أشواكها
ويقومُ حين تئنُّ من أحزانها
لفداءِ وجنتِها الغمامْ؟
ألأَنَّ جبهَتَهَا البّهيَّةِ
تعتلي برج السماواتِ القصيَّةِ
ليسَ يدرِكُها الحمامْ؟
هي قسمَةٌ..
حزنٌ،
لها في القلب نهرٌ من ندى،
وَلهُ شقائقها،
وَشاهدةٌ سيغمرُها الزحامْ
لا أرضَ تحفلُ بالغمام
عليّ يا بلدُ السلامْ.

***



في رحاب الشعر

عبد العزيز دقماق

عادت الذكرى، تعاليْ نملأُ الدنيا نشيدا

حبُّنا ما زال حيّا بين جنبينا وليدا

يحملُ الجلى ضياءً ووروداً وقصيدا

حاكَ من حرفٍ أبيٍّ عبقريّ الفكر عيدا

ترقص الأحلامُ نشوى في مغانيه بعيدا

وتناجي في خشوعٍ قمراً يحبو وحيدا

شاقة الوصل فلبّى وأتى الروضَ سعيدا

يفرشُ الأفقَ عبيراً من معانيه جديدا

وينادي يا حبيبي هبْ لآمالي المزيدا

***

أقبلَ العيدُ وحيّا شاطئ البحر مُجيدا
وسما الشعرُ جليّا في أمانينا رشيدا
وصفا القلبُ ونادى من تناءى أن يعودا
وبدا في الأفق نوراً وفداءً وصمودا
عاشقٌ يسمو وفاءً وعطاءً ووعودا
يحملُ السيفَ ويمضي للفدى حبّاً وجودا
ورفيقُ الحرب في إبداعه يُحيي الوجودا
لغةٌ الإبداع تقضي يا حبيبي أن نسودا
إنه الشعرُ ويزهو في مواضينا بنودا
إنه الشعرُ وفي آفاقه نسمو صمودا

***

يا حبيبي عُدْ إلينا وإلى الحبّ ودودا
عُدْ إلى الروض ربيعاً وإلى الحرف نُجُودا
فأنا والعشُ في شوقٍ وجددنا العهودا
أيّها العيدُ سلاماً لك جمّعنا الورودا

***

في 21/ 3/ 2007.



خطاب البوم

نصّ: هوشنك أوسي

معتلياً صروحَ الليل السخيّ، وكيلاً على خرائبِ الآلهةِ الدائخةِ في مشاجراتها، فاركاً خيالَ الصمتِ بخيالِ الوقت، أصنِّفُ الأقدار الزائغةَ عن أصحابها، مرتِّباً أحوالَ الكينونات، راصداً همهمةَ فجوركم، يا أولي العارِ الطاعنِ في الأزل.

من يغتابني، يَغتبْ نصفَ الموت.

من يصارحني، يصارح الموت.

أنا من جاهر برفضهِ سعي "سليمان" بناءَ قصرٍ من ريشِ الطير لـ "بلقيس".

أنا من يدلقُ نواحهُ الحكيم في آنيةِ السكونِ السحيق، راشداً قرابينَ العقلِ لأضرحتها.

عيني، عينُ الكارثة، وظلِّي، صنيعُ الغمِّ الفائضِ عن غمِّ الأبد.

عابرونَ نسخاً من الفحشِ والأباطيل، تحتَ عقفِ منقاري، دونَ أن تدروا أنِّي راشقكم بالسخفِ والهذر، يا صغائرَ الإثمِ وكبائرَ الجُرمِ من أهلِ الطينِ الزائف.

عهدي، عهدُ الوجودِ العابرِ لزاوله، ومخلبي، يقينُ الفواجع، فهل من وريث..؟!.

أنا معبرُ الكآبةِ لأوجها.

أنا، أضاعُ الخيبةِ المغروسةِ في جثَّةِ الوقتِ الهامد.

الليلُ، من يمدُّ غصنه صوبَ كبريائي، وأنا العازفُ عن حشركم في أكفانكم يا بغايا الوحل.

***

التأمُّلُ جلبابي.

غارقٌ في التخمين، أرصِّعُ الأسئلةَ بالأسئلة، منثنياً على حواشي القلق.

أتراهُ الترابُ من يثيرُ شهوةَ الرِّيح أم الماء..؟

أهو الماءُ من يناجي مصاهرةَ النَّار أم التُّراب..؟

أللرِّيح أن تطوي صفحةَ الأزل..؟

أللماءِ أن يمنعَ زحفَ الفناء..؟

أهذا الوجودُ موجودٌ حقاً، أم يتراءى لي..؟.

وينحدر بيَّ السُّؤال صعوداً نحو غوامقِ النهايات، بعد أن آثرت محاكاةَ فواتحِ البدايات.

جُنحي، فيءُ العاصفة، وجنحتي، إيقاعُ الوجودِ في أحابيل العدم.

نيامٌ أنتم، يا فرائضَ الموت.

يسوقكم الوهم لصحوته، وما أنْ يلامس الموت أرواحكم، حتى تفيقَ عقولكم من عمشِ الدجل.

هذا نواحي، دليلكم لحتفكم، ونصيركم في اجتيازِ النهاية الضَّالة، فاعصموا بهِ حبلاً من البكاء، وصُحفاً من تعاويذِ البريق.

***

العراءُ المتاخمُ لموتكم، نعيبي المباهي بحزنهِ الماصِّ وحشةَ الدياجير.

في عينيَّ صمتُ الانتقامِ من خبلكم المترعِّم فراديسَ الوهم.

نفحةٌ أخرى من نعيبي، وتستوي الكارثة على عرشها، وتبدأ ريحُ المنونِ صفيرها الغميق، إيذاناً بمثولكم أمام آثامكم، فاستقيموا كنحائرِ الباطل، على سجاجيدِ السراب، واركعوا لبوحي.

أنا شفيعكم، شفيعُ العاجلِ والآجلِ من ميتاتكم، ومحصِّنكم من أن تذروكم الرِّيح، إن كنتم أوفياء لظلالكم..

***



أبو عبد الله الحجل

رشاد أبو شاور

يمشي على رؤوس أصابعه، سواء أكان ينتعل صندلاً في الصيف، أو حذاءً ثقيلاً في الشتاء... هو من إحدى قرى رام الله. مرّةً يدّعي إنه من (بيت ريما)، ومرَّةً يقول بأنه من (دير غسّانه)، ومرّةً من (أبو جخيدم)، وهو في كل حال كما يرّد متبرّماً على إلحاح سائله: من دنيا الله يا أخي، فّك عنّي وخلّصني من السؤال عن أصلي وفصلي. أنا أصلي وفصلي هذا، أرغولي، ثمّ ينفخ في قصبتي الأرغول مدلّلاً على قوله..

يعيش أبو عبد الله على كرم الأجاويد، فهو لا يفاصل على إحياء ليالي الأعراس. أبو عبد الله لا حرفة له، فهو لا يزرع أرض أبيه التي أورثه إيّاها. لم يشاهد زارعاً أو حاصداً. هو على باب الله، يزهو في الصيف مع موسم الحصاد والأعراس، وعيشته مستورة فهو لا يتذمّر، ولا يطلب فوق ما يجود به الخيّرون لقاء إحيائه ليالي الأفراح التي يشيع فيها البهجة بأرغوله.

طويل القامة، عريض المنكبين، رأسه ضخم، يبدو مدوّراً عندما يخلع كوفيته. لغداه ينتفخان بالهواء حين يبدأ العزف، ووجهه يتكوّر ويحمّر حتى يصير كالشمندرة الحمراء.

يردّد مع بدء السهرة مستفّزاً حميّة الدبيّكة:

ـ أنا أدوّخ الدبيّكة الشباب ولا أتعب..

عند انعقاد حلقة الدبكة يحمّي بأنغام مديدة كأنما ينادي على ناس بعيدين، يريدهم أن يسمعوا، ويهرعوا للسهر والانبساط، بالأنغام التي ترقص الحجر، كما يردّد محبّوه إعجاباً وثناءً على عزفه.

يندمج مع المغنّي الذي يدور حوله، والدبيّكة الذين يكرجون بطيئاً، ثمّ يتحمسّون فيطيرون

عالياً مستجيبين للويح بتقافز بخفّة الحمامة، يرعّش جسده كلّه كأن به مسّاً، وهو يدوّر منديله الخرزي وقد أمسك به برشاقة بين الشاهد والإبهام، في تناغم بين الجسد الليّن والمنديل المرفرف.

ما أن أطّل أبو عبد الله الحجل، ولحظته قريبات العريس، حتى لعلعت الزغاريد، وانتشرت البهجة، فالعرس سيبدأ في هذه الليلة الصيفيّة المقمرة، في (العبيدية) التي يفصلها عن القدس وادي النار..

من يقف على طرف البلدة يخيّل إليه أنه يستطيع ملامسة قبّة الصخرة، فالقبّة والقرية على مستوى واحد، والنظرة الأفقيّة تبدي المسافة قريبة عكس الطريق المتعرّج الخطر في الوادي..

مدّ الفراش وتجمّص الضيوف وأقارب العريس من كبار السّن، وقد جعلوا صوب قبّة الصخرة وسور القدس وبيوتها، ثمّ صلوا العشاء جماعة، ومن بعد دارت أكواب الشاي المطيّب بالقرفة، في حين تحرقص الشباب متلهفين على بدء السهرة...

قال اللويح خليل الورد مخاطباً الحجل:

ـ الليلة للفجر على نفس واحد يا عجوز..

أخرج أبو عبد الله أرغوله، ونفخ أنغاماً قصيرة، مدوزناً نفسه وأرغوله، ثمّ أخرج مبسمي الأرغول من فمه:

ـ الليلة للصبح يا ولد.. أنا الحجل، لقبّوني الحجل لأني أكرج كرجاً. أنا دوّخت أباك شيخ الدبيكة قبلك..

ـ ما دام هيك: فللفجر يا عمّ حجل، على نفس واحد بدون توقّف، لا لأرغولك ولا للدبيّكة..

ـ للفجر، وإذا لم أغلبكم فأنا لست الحجل.

ـ إذا تعبت قبلنا تعلن أنك مغلوب، وتقّر بأنك صرت عجوزاً، وإن..

ـ لا تكمل يا ولد.. سأغلبكم. الليلة سيعرف الناس من الذي قلبه وصدره ما زال شباباً..

_ وإن غلبناك؟

ـ لا آخذ أجرتي على هذه الليلة، أو أقول لك: آخذها وأطعمكم بها كنافة بكره في القدس..

اصطّف الدبيّكة على شكل الهلال. اللويح يطيّر المنديل الخرزي وهو يربت بقدمه على الأرض، مع هزّ كتفيه في أعلى وأسفل، وصوت منغّم من بين أسنانه: إس سس سس... ارتفع

صوت المغنّي الذي بدأ الدوران حول الحجل واضعاً راحة يده اليمنى حول أذنه اليمنى، منغّماً صوته الصادح:

يا أم الشليش ويام الشليشي

جننتي المشايخ والدراويشي

تحرم علي بعدك العيشي

جرحتي قليبي وأنا ازغنونا

هزّ اللويح منكبيه، وارتفع صوته:

ـ هاه.. يلاّ.. اطلع..

وفجّت الزغاريد، فسهرة الليلة بدأت..

مهما قلتلك يا نفسي توبي

قلتيلي ما أقدر أنسى محبوبي

أصبر عالجفا صبر أيوبي

حتى الحبايب يعاودونا

ارتفعت أصوات الدبيكة منتشية بالغناء وأنغام الأرغول:

الله الله الله الله

ـ يلا، اطلع..

ويلاّ اطلع من اللويح تعني: طيروا، حلّقوا عالياً يا شباب..

وطارت الأقدام عن الأرض، وبدن الحجل وأنغامه امتزجت، جنّت، صعدت من الأرض إلى الفضاء، تداخلت مع ضوء القمر المكتمل الذي يذوب نوراً يملأ السماء.

رائحة الشاي بالقرفة، وعطر القرنفل الذي يفحفح من أجساد قريبات وجارات العريس، والبنات اللواتي جملتهن أمهاتهن ليعرضنهن الليلة أمام أمهات عندهن عرسان، أفعمت الجّو وأنعشته..

الحجل يحني هامته، يدوّر جسده كالدرويش، تخفق أصابعه الرشيقة على ثقوب القصبتين، بخبرة وألفة عمر تعود إلى خمسين سنة، بدأها وهو في العاشرة، برعاية (أبو الليل) شيخ عازفي الأرغول في منطقة (رام الله).

يدور الحجل مع الدبيّكة، يدوّر رأسه مع الأنغام، وقصبتا الأرغول تتجهان بفوهتيهما إلى

الأعلى كأنما يشرب بهما نور القمر. يدوّر القصبتين كأنما يدوخ مع الأنغام، يرقص كتفيه، يهّز خصره بلطف، يموّج رأسه، يصير في حالة وجد ونشوة وقد تخفف من عبء الجسد، ثمّ يعود إلى الأرض، فيرسل نظرات يمّر بها على وجوه الدبيّكة، كأنما يتوعدهم متحدّياً بوّد يستفّز حميّتهم: الليلة ليلتي وسترون...

الحجل يتلاعب بالدبيكة، من (الدلعونا) إلى الطيّارة (المجنونة) إلى (الشماليّة)، يهدّئ، ويسرّع أنغامه، والشباب مع انطواء ساعات الليل، يأخذ منهم التعب ببطء، ولكنهم يستمروّن بفرح عنيد، بينما المغنّي يدور حول الحجل، مهيّجاً الدبيّكة، ومستحثّاً النسوة أن لا يبخلن بزغاريدهن التي تبعث الحميّة وروح التنافس:

نزل عالدبكة اللويح الشاطر

يا لوحة إيده تشرح الخاطر

واللويح يستجيب لمديح المغني، فيخفق منديله فوق رأسه، وتهتز عضلاته الناضحة عرقاً غزيراً يبلل قمبازه الروزا الأبيض، قمباز ليالي الأفراح وحلقات الدبكة...

وهنت الزغاريد، وفرد العجائز عباءاتهم على أجساد لفحتها نسائم آخر الليل، والقمر مال مبحراً في سماء شاحبة خفيفة.

ارتفع صوت أحد الوجهاء:

ـ أتعبتم الحجل يا شباب.. خذوا نفس، ارتاحوا..

لكن الحجل استدار صوب الصوت، وأخذ يحرّك قصبتي أرغوله إلى الأعلى، ويرفع حاجبيه علامة الرفض، أمّا الدبيّكة فلم يجيبوا، وتبادلوا النظر مع اللويح الذي أمعن في ترعيش جسده كأنما يقول: نحن شباب وأجسادنا لا ينال منها التعب...

أمال المغنّي رأسه وهمس في أذن الحجل، ولكن الحجل هزّ رأسه وأدار له ظهره، فوقف المغني حائراً، وأرسل نظراته إلى عيني اللويح الذي هزّ منكبيه، وكأنما يقول له: اقنع صاحبك أن يتوقف عن العزف...

من بوابة بيت العريس انسربت النسوة فالفجر اقترب، بعد أن غنين وزغردن وتبادلن الثناء على بناتهن العرايس اللواتي ينتظرن عرساناً من شباب القرية أو القرى المجاورة من قرى عرب (السواحرة).

رفع الشيخ يوسف آذان الفجر، فنهض الرجال ليتجهوا للمسجد لأداء الصلاة جماعة.

باغت الحجل الدبيّكة بنغمات (الطيّارة) المجنونة، فارتبك اللويح والشباب، بسبب الآذان،

ولأن الوهن دبّ في عضلاتهم، والنعاس أخذ يثقل أجفانهم..

ارتفع صوت من بين الرجال الذين نهضوا وتحلّقوا حول الدبيّكة:

ـ حرام.. يكفي.. ألا تسمعون آذان الفجر.. وقت لفرحك ووقت لربّك.. يكفي.. والعقبى للعزّابيّة.. ويخلف عليك يا حجل..

انفّض الدبيّكة، ونفخ الحجل قليلاً في أرغوله، ثمّ أخرج المبسمين من القصبتين، ونفخ فيهما حتى ينظفهما من اللعاب..

سأله أحد العجائز:

ـ ألا تصلّي يا حجل؟!

ـ طبعاً أصلّي.. كيف لا أصلّي؟! أنا أحّب الصلاة في الهواء الطلق، أرتاح لملامسة جبيني للتراب، حتى بّت أميّز الفرق بين روائح أراضي قرانا، ونكهات أزهارها وأشجارها وثمارها لكثرة صلاتي وركوعي عليها. سألحق بكم إلى المسجد بعد أن آخذ نفساً ينعش رئتّي...

تمدد الحجل على الفراش، وأسند رأسه إلى وسادتين وضعهما فوق بعضهما، ولّف كوفيته على رأسه ووجهه، ونام بعمق، بعمق شديد، حتى إن الشمس صارت عالية في السماء، بينما هو نائم تماماً، نائم بلا نفس، ولا حركة، وأرغوله ممدد على صدره، كأنما ينام بعمق لصق قلب ورئتي صاحبه، بعد رفقة عمر طويلة...

الوجه الآخر

عمر الحمود

≥ المدد المدد يا جدي، وانقذ الولد!.

صاح بكار في داخله متوسلاً، وقد انخطف لونه، ورنا بصره إلى مقبرة البلدة القريبة، فهناك مرقد جده والمقامات بقبابها الخضر وشجر التوت المعمر.

((سيارة مسرعة رفعت ولده إلى الأعلى، وألقت به على الإسفلت كومة مهشمة، تزاحم الفضوليون والمارة، أحاطوا بها، تمكنوا من رؤيتها، وقالوا: إنا لله وإنا إليه راجعون)).

≥ العون العون يا جدي، وكذب الخبر!.

ودارت الدنيا رحى، وبكار بين صخرتيها تهرس منه ما تشاء بلا عطف ولا رحمة.

أخفى وجهه بكفيه، أجفلته يد استقرت على كفته، قال صاحبها: البكاء للنساء، ألا تعلم أن جدك دفن والدك، وهو في عنفون الشباب وزهوه، ولم تهتز له شعرة.

مسح عينيه الدامعتين ولحيته التي يتصارع فيها البياض والسواد، وقال بصوت ذبيح: اللهم ألهمني الصبر والسلوى.

وبات يرقب المشهد بذهول أشبه بالتربص والحيادية.

السائق المراهق الخارج من البار انزرع في مكانه، أحدهم يبعد الفضوليين عن الكومة التي كانت طفلاً، آخر يتهم السائق بالتهور والسكر، وحين يرى لوحة السيارة يخف اندفاعه، ويغيب بين الحشد المكتظ، ضجيج لم يألفه الشارع، صرخات وأحاديث مختلطة عالية، شرطة تحضر، يوسع لها الحشد مكاناً، يسأل الضابط عن السائق بعصبية، وحين يرى السيارة تزول عصبيته، ويعود إلى وقاره يتنفس السائق الصعداء، أو يصحو من سكره، يخرج جهازاً من جيبه بحجم علبة الدخان...، وخلال دقائق احتلت سيارة فخمة عرض الشارع ينزل منها رجل أنيق يرافقه رهط من الرجال.

يسود المكان وجلٌ وهيبة.

الرجل يصافح السائق، ويدور حول السيارة، يمتعض، لقد تقشّر دهانها نتيجة لاحتكاكها بالرصيف، تفحّص هيئات الحشد بعينٍ خبيرة مؤنبة، بصق، وسبّ من ينجب، ويقذف بأولاده إلى الشارع، ووضع السائق بجانبه، وعاد أدراجه.

ارتاحت الشرطة، فقد مرّ الأمر بشتمٍ وتأنيب وبصقة، لأنها لم تره ساخطاً بهذا الشكل من قبل، ولو أشار بإصبعه لأوقعت الرعب بين الحشد.

واستغرب الحضور تجاهل الرجل لبكار، فبكار سليل رجل طلّق الدنيا وما فيها، فهو ينشد الأذكار بالعشي والإشراق، وسيرته على كل لسان، ومن ضرب بحجره لم يخطئ الهدف، ومن زاره، وطرح نفسه ببابه، ومّرغ خده بثيابه نوّر قلبه، وقوي بدنه، وزاد رزقه، ودام ستره، ومن عاداه أظلم قلبه، ووهن بدنه، وقلّ رزقه، وفُضِحَ سره، وما حدث فأل سوء، وتفور أذهانهم بأسئلة لم تخطر على بالهم من قبل: لماذا لا يسخر بكار قدره لردع عاجل؟!.

أهو تسامح أم عجز وتقشف ومقت للدنيا وعزوف عنها؟!.

ويتوقون إلى تدخلٍ حاسمٍ، ويردعهم الخوف من المجهول.

وأدرك بكار أنه إذا اعترض سيخسر الكثير، وأكبر مما يتصوّر، فهنا لن تنفعه معوذاته ورقاه، إنه الآن بلا حيلة، فليثبت، وليحفظ لسانه من الهفوات والزلات، وصرخ بصمت: أهكذا يرخص حفيدك الآن بلا حيلة، فليثبت، وليحفظ لسانه من الهفوات والزلات، وصرخ بصمت: أهكذا يرخص حفيدك في نظر القوم يا جدي؟!.

ألا تراه كشاةٌ ملقاةٍ في فلاة؟!

وهتف له صوتٌ هاتف: نسيتنا فنسيناك، وتركت الاستقامة فتركناك.

ارتجف.

لقد ميّز الصوت الهاتف، إنه صوت جده، هذا الصوت الذي غاب عنه، وقد كان له مصدر أمن وقوة عند تعسّر الحاجات وتعقد الأمور.

نسي المشهد كله بتفاصيله وصخبه ومصابه الأليم.

≥ ابتعد عني يا جدي، وقد فقدت ولدي، ولدي الذي لم أرزق به إلا بعد نذور وتوسل بالملائكة والكتب والرسل واجتياز القفار وركوب البحار ومراجعة مشاهير الأطباء وإفناء السنين من عمري و...

يقاطعه الصوت بكلمات تلسعه كسياط النار: ابتعدت عنّا فنبذناك، لم تكن ولياً لتوهب كرامات، ولم تكن مريداً لتسعفك المغوثات، صاحبت أعدى عدوٍ لك، تبعت كل ناعق، وسمعت كل صائح، وقمت بأفعالٍ يندى لها الجبين خجلاً، واتخذت من التمائم والمندل وسيلة لثراء سريع لم تنعم فيه، وادعيت أموراً بعيدة عنك بعد الأرض عن السماء، فأنت تجمع بين المرء وخليلته، وتفرق بين الزوج وزوجه، وترّجع المسروق، وتفك أسر المأسور، وترشد التائه، وتزوج العانس، وتقص الأثر، وتقرأ الطالع، وتفسر المنام... حذّرتك إشاراتنا فلم ترجع إلى وجهك الأول، ولم تتخلص من ذنوبك، وترتقِ من مقام الخوف إلى مقام التوبة، أغواك العمه والضلالة، فسطرت آثماً مدحوراً.

≥ رفقاً بي، فهذا ليس وقت التأنيب.

ويظن المجتمعون أنه يحدّث نفسه من هول المأساة، يراقبون ارتعاشات وجهه ونظراته الشاردة، يضربون كفاً بكف، ويهمسون: صدِم الرجل، يا رب احفظْ عقله.

ويهدر الصوت آمراً: تذكرْ آخر منكر فعلته حين جاءك العبد مردود.

يحل الصمت كئيباً ثقيلاً.

يطرق بكار منصتاً، ينفّذ الأمر، ينشر ما حدث منذ سويعة: عاين السماء كعابدٍ متبتل، حمد الله الطقس يساعد على الرؤيا وقال: إن هذا اليوم يوم سعدٍ كما يقول أحد كتب التنجيم، وأظهر من خرجٍ جلدي عيداناً وقال لمردود: عيدان البخور غالية، يجمعها عطّار من أعشاب الهند، ويرسلها لّي. يسلمه رزمة مال، ويعده بالربع إن عاد ماله المسروق.

ويهدر الصوت ثانيةً: وقد أخفيت المال بخفة المعتاد على الأخذ والإخفاء، وقد جعلت دارك مزاراً من يدخله تُقضى حاجته، وكثيرون قدموا ببكاءٍ ولطم وزفرات وعادوا بشدوٍ وتصفيق ومسرات كما تدعي، وتعلّق بتباهٍ بأنك ورثت هذا كابراً عن كابر، وأنّ حدسك لا يخطئ، وفراستك لا تشيخ، وتطنب في سرد حكاية فيها عجائب غير مألوفة ولا مأنوسة لتثبت قدراتك المزعومة وسلامة صدرك وحبك للأتقياء، وتقوم بحركات غريبة وتخرج لتعود بطفلك حين لم تجد طفلاً سواه، طمعك أوعز لك بهذا، مسَّدت شعره، شرحت له ما تريد، فتلّهف لرؤية ما سيحدث، وتكتب طلسماً في كأسٍ مملوء بالماء، وتضع في الكأس نقطة زيت زيتون، وتقول للطفل: سترى ما لا يراه غيرك، فخذْ هذا القرطاس نسخت فيه آية الكشف ألصقه على جبهتك واربطه بمنديل.

وتساعده في ربط المنديل، وتأمره أن ينظر في نقطة الزيت بتركيزٍ شديد وتجزم بأن

صورته ستتلاشى في نقطة الزيت ببطء، وتحل محلها صورة لشيخ لطيف مطيع، يقف خاضعاً ذليلاً وينتظر سؤاله خائفاً مسكيناً، وترفع يديك، وتحرك شفتيك بأدعيةٍ وآيات وعزائم تكثر فيها أسماء الله وأرواح سفلية وعلوية لصرف الجن الذين يسكنون المكان.

وينقطع الصوت ليفسح له استعادة بقية المشهد.

تفرّغْتُ للطفل قائلاً: اجلسْ بلا حركة، سترى الشيخ، تسأله ويجيبك.

وعزّمتُ متمتماً: ((أقسمت عليكم يا معاشر الأرواح أن تكشفوا الحجاب بينكم وبين ناظوري حتى يراكم ويكلمكم ويسمعكم وأنه لقسم لو تعلمون عظيم)).

ونطقْت بكلمات سريانية، ترنمت بها كدرويش في سكرة وجد، وساد المكان صمت مهيب، ولم يبقَ سوى صوتي وصوت الطفل، ورائحة البخور تنزل على مردود برداً وخدراً، جعلته عابداً زاهداً ينتظر ومضة إبهار، أو نفحة كرامة وأقول للطفل بتفاؤل: كلماتي سيف بتار، يُدخل الرجال القبور والجِمال القدور، ويُسلّط على رقاب الأرواح، وما على الأرواح إلاَّ السمع والطاعة، سترى الخادم سلّمْ عليه واطلب منه أن يدلك على المال المسروق وببرود يقول الطفل: لم أشاهد سوى صورتي.

فتقدمت منه حتى لفحت أنفاسي وجهه، عزّمت، لم تثمر محاولتي، ضاعفت البخور، قصف عيداناً، وأحرقتها، فانتشرت رائحة أحدثت استرخاء في جسد مردود وسكوناً في أعصابه وخمولاً في وعيه وأردد مع الطفل: ((أقسمت عليكم يا خادم هذا المندل وبأسمائه الحسنى وباسمه العظيم الذي يعرفه آصف بن براخيا أن تظهر لي حتى أراك وأكلمك وأسمعك)).

أجمع قواي، وأجاهد لجلب الأرواح، أعزّم، أصيح، أغضب، أرغي وأزبد، أسأل الطفل: هل بزغ الخادم؟!

يقول الطفل: لم يبزق الخادم.

أستدرجه مكرراً سؤالي، يعيد الجواب نفسه، وقد تقاصر عن التركيز، أردد كلمات مقتبسة من كتبي، بذلت قصارى جهدي، تفصّد العرق من جبيني وتحجّر وجهي، أقول بحسرة: هذا قدرٌ لا نستطيع رده، الدروب محروسة رفضت الأرواح الظهور والبوح بالأسرار، إنها تطوف ولا يستقر لها قرار، أمامها عقبة كأداء ودربها محفوف بالمخاطر، فهذا الطفل غير مقبول لديها، يا لحظك المنكود.

وأبعد الرباط عن رأس الطفل، وأطرده من الدار.

يخرج خائفاً شارداً، يرسم صوراً عديدة للخادم، ويتساءل عن سبب عصيانه، وبعد رحيل مردود يسمع صوتي، يفز من شروده وتصوراته، يتحرك كل شيء فيه حتى كاد يطير، يصك الشارع، فترتطم سيارة بجسده الغض، ويُسدل الستار على المشهد.

يعود بكار محروق القلب إلى الشارع والضجيج والتعب والغبار والتجمع البشري وإجراءات التعازي، يشعر أن ظهره قد قصم، وأنّ الدنيا اسودت في وجهه ولا منفذ للضوء فيها، وأن الاتهام يوجّه إليه من كل الجهات، يتعقّبه، سمومه تطارده، تلتصق به كجلده، يستغيث، يسعى إلى طمأنينة ولا يجدها، يتوقع تضامناً من الحضور، يجد رفضاً وصدوداً، وتهتز أصابع غاضبة أمام عينيه، تتأهب لفقئها، وبكلمات نارية يقذفونه: أنت قاتل.... أنت دجّال.... أنت....

وبقدر معرفته لآثامه يزداد اضطرابه، ويحرق ركائز الوعي، ويعمي البصيرة والباصرة.

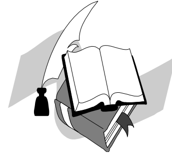
وبتوترٍ وفزع وذلٍ يقول: قتلت ولدي.

وتُقطع الشعرة التي بينه وبين الانفجار!.

وفي لحظةٍ تحسر وحزن وهيجان يسرع إلى عيدانه العطرية، ومباخره الصدئة، وكتبه الصفر المتآكلة وصناديق عطايا الزوار، يلقي بعود ثقاب عليها، فتشتعل نارٌ حامية، لم يجسر الحضور من الدنو منها، ولم تتوقف حتى التهمت الدار وما فيها.

يحوقل الحضور، فقد خسر بكار المال والولد.

ويعيد المعمرون أخباراً عن جده الذي ينفخ على الحرائق تخمد حين تستغرقه الحال، وفي تحدٍ أمام جند فرنسا ضرب صدره بالبارود، ولم تنزل منه قطرة دم، ويقارنون الأمس باليوم، وتتفرع أشجار الشكوك في الصدور.



في شرفة الحلم..

نزار نجار

ذلك تاريخ لا يذكره التاريخ..

وفي كل حارة ذاكرة.. في كل حارة فضاء يتّسع لحالات العشق، والروح تهيم باحثة عن الأبواب التي ترتجّ حباً، ممعنة في طوفانها اللاهث بين الدهاليز والأزقة الشعبية!.

هاهنا مسارح للأحلام؛ ملاعب للرؤى الطالعة من نسغ الحبّ والعشق والهيام..

هاهنا حكايات المساء المفعمة بطراوة العشب.. وهدير البراءة.. هاهنا الحلم الجميل الذي يحملك حتى جنح الفجر..

وحارة التركي لها ذاكرة.. حارة الفرّاية لها تاريخ.. تاريخ غير مكتوب، سجلّ شعبي غير مدوّن، أحاديث تتردّد، أنباء يتناقلها فلان عن فلان، وأخبار تتدفّق مع سيل الوقائع المشهودة، مع شلاّل الحب لهذه الأرض الطاهرة!.

الحملة الفرنساوية قادمة، والمصفّحات الثقيلة ترجّ الطرقات، ومحمّد الفرحان يذرع الدروب قلقاً!..

محمّد الفرحان خرج من الدار، قال لأمّه وعيناه تشعّان ببريق أخّاذ:

ـ لن نتركهم يمرّون!

عينان جميلتان تتوقّدان بالإرادة والتصميم..

عينان سوداوان مكحولتان بالحب والعشق والإقدام..

عينان لفتى لمّا يبلغ التاسعة عشرة تفيضان بالإشراق والجرأة والجسارة..

المصفّحات على الطريق.. المصفحات تناور في باب طرابلس، تنهش أطراف الحارات، المصفحات تتقدّم، والمعركة ستبدأ، ولا خيار أمام الثوار، لا خيار أمام الرجال الذين نذروا أرواحهم رخيصة من أجل هذه الأرض الطاهرة..

ومحمّد الفرحان خرج متمنطقاً رصاصه وفتوّته وإقدامه وعينيه السوداوين، مصفّحة ثقيلة تقدّمت، رتل المصفحات، رمت ظلّها فوق الدرب تياهة ممعنة في دبيبها المجنون، ومحمّد خرج لملاقاتها، كشف نفسه وصدره للمصفّحة الهاجمة.. قذف قائد الحملة قنبلة يدوية، يريد أن يشقّ طريقاً لرأس الرتل، ومحمّد استقبل انفجار القنبلة غير المتوقّعة بقلب نابض وعينين مفتوحتين. القنبلة الآثمة قامت بدورها، وعينا محمد الفرحان هذه المرّة لم تبقيا مفتوحتين، لقد وصلت شظاها إلى هدف غير منتظر!

صارت عينا محمّد داميتين..

صارتا حفرتين من ألم طاغٍ.. ودم.. و.. عتمة..

صاح الفتى:

- عينيّ!!

ردّدت صيحته الدروب والطرقات، والأزقّة والحارات..

سمعت أمّه الصيحة..

سمع أبوه فرحان التركاوي..

سمع الثوار..

سمعت الأرض..

سمعت السماء..

سمعت الأشجار والعصافير..

ردّدت صيحته القلوب والأسماع..:

- عينيّ..

صارت الدنيا عيوناً، وأبوه فرحان من بين الثوار اندفع إلى هدفه، لم يعد أمامه غير المصفّحة المجرمة.. لم يعد يبصر إلا سائقها المتقدّم أوّل الرتل.. الرجل الذي سمع الصيحة لبّى النداء.

الرجل صار فوق المصفّحة، والحياة توقّفت لحظة، أمام هذا المنظر الفريد، فرحان، الأب. صار فوق الحديد، ارتفعت قبضته بالخنجر نحو السائق الذي أخذته المفاجأة، كل شيء حبس أنفاسه، كل شيء صار عيوناً مفتوحة على المشهد غير العادي، والحكاية اكتملت بمصرع السائق المذعور.

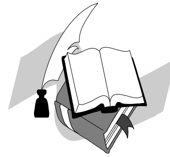
تلوّت المصفّحة، أخذتها الدروب التي لم تعد سالكة على هواها!.. تعثّرت مقدّمة الرتل، ثم تخبّطت، انقلبت بحديدها وثقلها ومن فيها على طرف الخندق، وفرّت المصفّحات!.

فرّت أمام الثوار الذين شدّدوا هجومهم المباغت. وفصول المشهد دارت عند منبثق المكان.. لقد ظفر الثوار بما أرادوا وخابت الحملة الفرنساوية.

انتصرت عينا محمد الفرحان، على الرغم من أنّهما ودّعتا تلاوين الأشياء،والصور، والوجوه الحلوة..

صارتا نجمتين في سماء لا يعكّر صفاءها كدر، ولا يحجب إشراقها خطر.

وفي شرفة الحلم تنهمر الأقمار والكلمات والحكايات.. وليس هناك أجمل من الوطن في عينيّ فتى مغامر منذور للعشق والحبّ والهيام..



آخر ليالي المونديال

د. جرجس حوراني

1

عندما ترجل صاحب الشعر الأبيض، والنظارة السوداء من سيارة المرسيدس الطويلة، رفع نظارتيه، وحدق في البعيد، ثم ابتسم، وقال للرجل المرافق له: هنا. وأشار بيده إلى بيت أبو الرجب.

بعد أيام قليلة امتلك البيت وسط احتجاجات كثيرة من الأهالي اعتبروا أن هذه بداية سيئة، لاموا أبو الرجب الذي باع بيت أجداده الأثري للغريب. لكن أبو الرجب ضحك طويلاً وقال: المال يغري يا جماعة. ومن وقتها لم نعد نرى أبو الرجب الذي حمل شنطة ماله ورحل إلى المدينة. عرف الأهالي وقتها أن هذا الرجل سيقلب الضيعة رأساً على عقب.

وسرعان ما خيم الحزن. البعض قال: هذا الرجل جاء ليسرق الطمأنينة من صيفنا الجميل. والبعض الآخر قال: لننتظر يا جماعة، الوقت مازال مبكراً لنطلق الأحكام.

لكن زيارته المفاجئة للمختار أشعلت الحريق في قلوب الناس، وكثرت الأقاويل.

البعض قال: سيشتري المخترة، والبعض قال: لعله سيشتري الضيعة، ويعود زمن الإقطاعي اللعين.

ثلاث ساعات دام اللقاء بين المختار والرجل صاحب العطر الأخاذ، كانت كافية لتبث

الرعب في القلوب، لقد عشنا ساعات أحسسنا فيها أن جبلاً يتربع فوق صدورنا. هنا في هذه الضيعة التي يحضنها الجبل من جهاتها الأربع، والتي أنى نظرت تلقي عليك أشجار الزيتون تحية سلام وحب. لنا صراعاتنا ومشاكلنا وربما أحقادنا، لكن في نهاية الأمر نحن أناس طيبون نعيش بحماية هذا الجبل ورعاية الزيتون. لذلك شعرنا أن هذا الغريب سيحدث شرخاً فينا، حتى أن البعض قال: لعله يفاوض المختار الآن على تنقيب هذا الجبل.

خرج أبو الليل الذي كان يخدم على الرجلين. ركضنا نحوه كمن أتاه الفرج. ضحك وراح يحدثنا عما جرى: إنه ابن ناس يا جماعة، عينه شبعانة، ضحكته تريح الأعصاب. لقد جعل مختارنا صاحب الرأس الحجري، يردد ألف نعم خلال الجلسة. سيجاره يشعرك كم هو عظيم. قل لنا المفيد يا رجل، كأنك تتغزل بحبيبتك. ضحك أبو الليل وتابع: هذا هو الحوار الذي دار بين الرجلين.

ـ أرى أن الزيتون يغطي مساحات واسعة من الأراضي، والمواسم جيدة يا مختار، أين تعصرونه؟

ـ نعاني كثيراً في هذا الموضوع.

ـ ما رأيك بإنشاء معصرة لخدمة هؤلاء الطيبين؟

ـ فكرة جيدة، لكن ليس بالمستطاع.

ـ ليس هناك شيء مستحيل. أعدك أن تعصروا الزيتون في معصرتكم هذا الموسم، فقط أريد الأرض، وبثمنها.

لم نكن نصدق ما نسمع. أي رجل هذا. وهنا تدخل البعض قائلاً: بانت لعبته القذرة، الانتخابات على الأبواب، ويريد أن يكسب أصواتنا.

أو لعله معتوه، أو أهبل: قال البعض الآخر.

ضحك مروان وقال: يا أخي دائماً تفكرون النوايا السيئة، ما قيمة أصواتنا يا رجل؟

وبالرغم من حديث أبو الليل، وتأكيد المختار على صحته بعد ذلك إلا أننا لم نصدق أن شيئاً سيتغير. لكننا كنا نراقب أعمال البناء بخوف، وفرح. نخشى أن يحترق هذا الحلم، ونصحو على وهم كبير. لكن خلال وقت قصيرة سينتهي هذا الخوف بإعلان تدشين المعصرة وسط عرس حقيقي لم تشهد مثله القرية منذ عشرين سنة. كانت المعصرة متميزة ستجعل كل القرى المجاورة يقصدونها. ولن نصدق وعد الرجل بأن يتم عصر الزيتون مجاناً لكل أهالي الضيعة. لكن بالرغم من كل ذلك زاد خوفنا منه، وأحسسنا أننا ذاهبون إلى زمن يعج بخيبات

متلاحقة.

2

في الوقت الذي كنا نجتمع به لدراسة التهديد المباشر لضيعتنا الذي يقوم به هذا الرجل صاحب القامة الممشوقة والشعر الأبيض والشامة المدورة على خده الأيسر، كان هو الآخر يعقد اجتماعه الثاني مع المختار الأمر الذي أثار ريبتنا وغضبنا، وجعل الصمت يسود المكان الذي يغص بالدخان والعيون المرتبكة. أسئلة كثيرة طرحت دون إجابة. لم يقدر أحد أن يقدم مداخلة مقنعة تشرح الأسباب الحقيقة لاختيار الرجل الغريب لضيعتنا كي يعبث بأمنها. لكن على ما يبدو فإن النجاح في الانتخابات هو ما أجمعنا عليه أخيراً. تم الاتفاق على ما يلي:

- ما يقوم به الرجل يمس أمن الضيعة بشكل مباشر.
- لابد من المراقبة المستمرة، وعدم إعطائه أية فرصة لتكرار ما عمله بادئ الأمر عندما أجبر أبو الرجب على بيع بيته بإغرائه بالمال.
- هناك خطة مبيتة على امتلاك الضيعة والعودة إلى زمن الإقطاع اللعين.
- لن ينال أي صوت انتخابي من الضيعة.

وانتهى الاجتماع، على أن نكون في حالة طوارئ.

أما ما جرى في الاجتماع الآخر فقد نقله لنا أبو الليل في وقت متأخر جداً، وكانت هناك مفاجأة جديدة زادت الأمور تعقيداً: قال أبو الليل فرحاً: جاء الفرج لأولادنا يا جماعة. لن نستطيع أن نفي هذا الرجل حقه. لقد قال: الأطفال هم الأمل. أما نحن فقد غلبنا الحقد، ورمانا في مستنقع موحش، وعلينا أن ننقذ أولادنا منه، لذلك وعد ببناء مدرسة صيفية نموذجية، لتعليم الفنون بأنواعها. حيث أصر أن لا شيء يمنعنا من هذا الدرب الموحل إلا الفن.

طبعاً دخلنا في دوامة جديدة ازدادت مع أعمال البناء الجديدة المسرعة. لقد وعد أن يقضي الأطفال صيفهم فيها، ووفى بوعده، وصار حكايتهم الجميلة. أما نحن فقد ازداد كرهنا له، وخوفنا منه، المختار قال: يا جماعة هذا الرجل يقضي على البطالة في ضيعتنا. انظروا عدد الذين صاروا يعملون في المعصرة وفي المدرسة. فكروا قليلاً. لكننا كنا نتمنى أن تأتي الانتخابات بسرعة كي تظهر حقيقة هذا الرجل الذي يلهث وراء السلطة.

3

الاجتماع الثاني الذي عقدناه كان رداً على خيمات القصب التي بدأت ترتفع في ساحة الضيعة.

ـ يبدو أن المهرجان الخطابي السابق للانتخابات سيبدأ عما قريب.

ـ أتشوق كي أسمع برنامجه... ماذا سيقدم للناس من أكاذيب.

ـ في كافة الأحوال اقتربت نهايته. سوف يسقط قريباً أمام أولئك الذين يعدونه قد حارب البطالة.

ـ المهم أن يسقط أمام أولئك الأطفال الأبرياء الذين يصدقون أنه لا زال هناك رجال يمكنهم أن يصنعوا الفرح لهم.

ـ لابد من تحضير مفاجأة من العيار الثقيل... ما رأيكم يا جماعة؟

ـ ماذا تقصد؟.

ـ سنحرق الخيمات عندما ينتهي من خطابه الانتخابي.

ـ نحرقها!

ـ ربما نثير بلبلة بين الناس... لا نضمن ردود الفعل.

ـ المهم أن تسقط الأقنعة.

ـ على بركة الله.

وختم اجتماعنا بعد أن تعاهدنا أن نبقى يداً واحدة من أجل هذه القرية الطيبة.

4

"على الفقراء أن يأكلوا ويشربوا فقط. كرة القدم رفاهية، لا حاجة لهم بها" هذا الكلام سمعته من البعض. هكذا بدأ كلامه أمام الشاشة الكبيرة.

قلت لهم: لعله يود أن يعرض لنا برنامجه على هذه الشاشة يا سادة.

تابع كلامه: أرادوا أن يبرروا حصر نقل مباريات كأس العالم ببعض المحطات التلفزيونية الخاصة.. لكنني أعدكم أن تشاهدوا كل مباريات كأس العالم رغماً عنهم وعن أمثالهم الذين لا يعرفون أن هذه اللعبة خلقت للفقراء الذين هم أبطالها وأبطال الوطن.

دون أن نشعر بدأنا نصفق له بحرارة.

ستشاهدون كأس العالم كاملاً. الكراسي موزعة بانتظام، والمشروبات التي تحبونها موجودة كلها. كل شيء مجاناً. وفي نهاية كل مباراة سنعقد الدبكات الشعبية المحببة. أريد أن أشاهد عرساً كروياً بكل معنى الكلمة.

مرة أخرى صفقنا بحرارة.

اقتربت منه وهمست في أذنه: أرجوك قل لنا لماذا أتيت إلى ضيعتنا؟ ضحك وقال: بحثت عن مكان آمن للحب والنقاء. أملك من المال ما يمكنني من شراء مدينة كاملة، لكنني أفتقر إلى شخص يؤانسني. أولادي الأربعة أسمع أصواتهم في المناسبات. لم أر أياً منهم منذ سنوات. أمهم لم تحتمل هذا الأمر، لذلك ماتت.

بحثت عن ناس طيبين أشتري منهم الحب والمؤانسة بما جمعته من مال. أود يا بني أن أشعر أن هذا المال الذي فنيت عمري كي أجمعه، يفيدني في خاتمة عمري.

5

كانت الليالي ممتعة جداً. لقد استطاع أن يخلق جواً من الحب والألفة بين الأهالي الذين نسوا أحقادهم القديمة وعاشوا المونديال ليلة بليلة. كثرت المراهنات، والأغاني الشعبية. ازداد حب العمل صباحاً منتظرين المساء فيجتمعون في خيمات القصب حيث تبدأ المباريات وسط جو حميمي. قال لنا: أتيت إلى هنا بالدرجة الأولى بحثاً عن الحب، لذلك أطالب الجميع بتنقية القلوب كي نعيش هذا المونديال بفرح. وعليكم أن تلاحظوا أنني لم أبن صالة من الرخام وكان بالإمكان ذلك، لكنني حرصت أن تكون من القصب الذي يحملنا إلى أيامنا الماضية المليئة بالاطمئنان والسكينة.

كان يتكلم والغصة تكاد تعتقل كلماته، لكن عينيه أعلنتا أنه حزين.

خيم الفرح علينا لا شيء يعكر صفوه سوى اقتراب صدور أسماء المرشحين للانتخابات. لقد بدأنا نحب هذا الرجل الذي كان يقضي صباحاته في المعصرة، والمدرسة. وكنا نخشى أن يسقط هذا الحب الذي أتى بصعوبة مع صدور أسماء المرشحين. البعض قال: لا يهم سوف ننتخبه. إنه أحق من غيره. لقد قدم لنا الكثير. والبعض عارض ذلك: نخشى أن نكون جسراً يعبر عليه عاشقو السلطة.

6

تلك الليلة، كانت الليلة ما قبل الأخيرة. من ليالي المونديال. غادر باكراً. قال لنا: أشعر بألم في صدري. أود أن أرتاح وأنام باكراً هذه الليلة.ابتسم وهو يحضننا بنظرة حنونة: غداً يكون المونديال قد انتهى، وسينتهي معه وقت اللهو، لذلك سنجتمع هنا، لنناقش مشروعاً هاماً يغير الضيعة بأكملها. حاول أن يلفنا بنظرة واحدة، ابتسم، وغادر.

ـ هل رأيتم. لقد هرب. لا يود أن نسمع اسمه بين المرشحين.

ـ لماذا تظلمونه ثانية.

ـ ألم تره لم يكمل هذه المباراة وهو العاشق للكرة.

ـ إنه مرهق من هذا الزحام الذي يملأ رأسه. ضيعتنا تشغل فكره، يتمنى أن يقدم لنا كل شيء جميل.

لم ينته هذا النقاش إلا بقدوم أبو الليل يحمل أسماء المرشحين أرسلها المختار. وقف وسط الخيمة. جمد الدم في عروقنا. قال مبتسماً: ليس له اسم.

جاءنا الخبر، كجبل من الثلج سقط على سهل ملتهب فيخمده. كل منا شعر أنه ربح الجائزة الكبرى. ارتبكنا، لم نعرف كيف نعبر عن فرحنا، فما كان منا إلا البكاء. تركنا المباراة، وانطلقنا في الضيعة ننشد كل الأغنيات الشعبية التي نحبها، ثم عقدنا الدبكات التي أطلت الشمس معلنة قدوم أهم الصباحات في حياتنا.

7

أخيراً جاء الصباح الذي طالما انتظرناه. إنه وقت المصالحة مع الذات، والاعتراف بأننا كنا متوحشين مع هذا الرجل المختلف. سنطلب منه السماح، وسوف يسامحنا، لأنه أكبر عمل منذ البداية على محاربة الوحشية، لذلك بنى مدرسة الفن الأصيل كما سماها.

زحفنا مثل جيوش النمل، باتجاه المعصرة حيث يبدأ صباحه هناك، لكنه لم يأت. لذلك زحفنا باتجاه المدرسة، لأنه يحب أن يمارس الرياضة الصباحية مع الصغار. لكنهم قالوا لنا والحزن باد على وجوههم: افتقدناه هذا الصباح.

ـ ما رأيكم يا جماعة؟

ـ لم السؤال.. هلموا إلى البيت، سنحمله على أكتافنا، ونبدأ مع الجولة الصباحية.

انطلقنا بخطى حثيثة، وكنا نغني. كان الفرح يغمرنا. سنعترف له بكل شيء وبحبنا. هذا الرجل ظاهرة خدعتنا لأننا لم نعتد على هذه الظواهر النقية الجميلة. قرعنا على الباب مراراً. لم يفتح لنا.

ـ ما الأمر يا جماعة؟

ـ أخشى أن يكون قد رحل. قلت لهم ذلك، وأكملت بصعوبة: جاء يبحث عن أنيس له. لكنه لم يجده بيننا. لقد حاربناه.

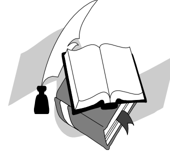
ـ لا تقل ذلك. سنكسر الباب ونحمله. هيا.

هجمنا بكل قوة. كانت الضيعة بأكملها قد صارت في بيته خلال أقل من دقيقة واحدة.

في الغرفة الكبيرة، رأيناه، كان جسداً قد فارقته الروح، وقد وضع يده على صدره. هجمنا عليه، لم نصدق، حملناه على أيدينا وخرجنا إلى خيمة المونديال كي نستعد لمشاهدة آخر المباريات، وكلنا أمل أن يستيقظ قبل أن يعلن الحكم صفارة البداية، ليشاهد فريقه الأزرق وهو يحمل الكأس...

قالت زوجتي عندما ودعتني وأنا في طريقي إلى العمل صباحاً: مشروعك لخدمة هؤلاء سيجعلك في نظرهم أهبل أو معتوه، أو مشكوك بأمره، اسمعني جيداً.

لم ألتفت ولم أسمع.



السمكة والأرشيف

محمد أبو معتوق

(أ)

ـ رغم الأحواض.. تظل للأسماك فتنتها وأحلامها البعيدة.

*وقف الأب يتأمل حوض السمك الذي طفت عليه سمكة ملونة، كانت قد نبهته إليها ابنته الصغيرة، التي ركضت إليه فزعة.

وصاحت: السمكة الملونة نائمة على سطح الماء وهي لا تتحرك. لذلك وقف الأب أمام حوض الماء الزجاجي وتأمل السمكة وقال لابنته:

ـ يبدو أنها ماتت.

وتابع الأب تأمّل السمكة الطافية، وتأمل الماء الذي يجاورها.. وقال:

ـ الأشياء القريبة من الماء، أجمل من الأشياء البعيدة عن الماء.

*لكن الصغيرة لم تفهم. وعندما لا يقدر الصغير على الفهم يصبح أكثر استعداداً للبكاء، لذلك سالت على خد الفتاة الصغيرة نقطة ماء.. وبذلك أصبحت الفتاة أقرب إلى الماء وأكثر جمالاً وبريقاً.

وقف الأب بعد أن شدَّ معطفه على جسده.

قالت الابنة بعد أن لمحت استعداد والدها للخروج:

ـ ربما ماتت السمكة بسبب البرد. ليتها وضعت على جسدها معطفاً سميكاً مثلك.

وهكذا وجد الأب نفسه يرتعش من فتنة كلام ابنته.. فقال:

ـ ولكن الأسماك لا تحتاج للمعاطف مثلنا.

تساءلت الابنة: ولماذا لا تحتاج.

ـ لأن الأسماك نفسها عبارة عن معاطف مملوءة بالحركة والروح.

ـ فلماذا ماتت إذن ما دامت لا تحتاج للمعاطف

ـ ربما بسبب قلة الهواء. أو بسبب الوحدة. فالسمكة عندما تكون وحيدة. لا تستطيع أن تتذكر أهلها والبحر أو النهر الذي جاءت منه، لذلك تحزن ويخطر ببالها أن تموت.

ـ مثلما فعلت أمي.. (قالت الابنة الصغيرة)

ـ لا أدري.. ربما كان للأسماك أسباب خاصة لا نفهمها.

ـ وهل بكت السمكة قبل أن تموت.. (سألت الابنة).

ـ لا أعرف. ربما بكت وربما لا.

ـ لابد وأنها بكت.. الذين يعيشون داخل الماء لا ينتبه أحد لدموعهم.. لو أن دموعها كانت ملونة مثل جسدها لكنت انتبهت إلى السمكة ورأيت دموعها.

أدهشت الأب فكرة أن تكون الدموع ملونة، حتى يفهم الناس مشاعر أصحابها دون كلام. لتكن دموع الفرح خضراء، ودموع الحب زرقاء، ودموع التعذيب رمادية، ودموع المرض صفراء، ودموع الأمهات بيضاء، ودموع رؤساء تحرير الصحف سوداء. تابعت الابنة الكلام وهي تتأمل شرود والدها:

ـ لو أنني سمكة وكنت أعيش داخل الماء، هل كنت ستنتبه إلى دموعي.

ـ طبعاً سأنتبه، شرط أن لا تكون دموعك سوداء مثل دموع رئيس التحرير.

بعد ذلك ضحك الأب.. ثم ضحكت البنت. ولم تستطع السمكة الطافية على سطح الماء أن تضحك. ربما لأن ماء الحوض الذي لا يقدر على إظهار دموع الأسماك، لا يقدر على إظهار ضحكاتها.

(ب)

في مقر عمله بالجريدة المحلية الوحيدة، جلس الأب لينجز مقاله الأسبوعي وقد خطر بباله أن يكتب عن التلوث... وعلاقته بالدموع السوداء.. فليست المداخن وحدها، وليست مخلفات المصانع، وليست زفرات الناس هي التي تسهم وحدها في التلوث. وإنما ملاحظات السيد رئيس التحرير. لذلك يحس بالهواء القليل وبأنه يطفو على وجه الأشياء مثل سمكة دخلت إلى الجريدة. وكان يتشبث بالقلم كما يتشبث الغريق بسارية سفينة، وهو يمعن في الكتابة واللهاث، وكانت سكرتيرة رئيس التحرير الجديدة قاعدة خلف طاولتها في الطرف الآخر لغرفته، تتابع الرجل وتحولاته. أما ساقها الجميلة الخارجة عن الحصار فكانت وحيدة وملساء مثل سارية سفينة. وقد حاول الرجل أن يذهب إلى الساق ليعتصم بها من الموج، لكنه تردد وخاف، ثم استلَّ من جسده ورغباته ظلاً لرجل يشبهه وألقى به إلى جهة الساق.. وقد أحست السكرتيرة الجديدة القاعدة من طرف رئيس التحرير بجوع الرجل القاعد قبالتها ولؤم نظراته.. فاستلت ساقها من عينيه بعصبية وخبأتها خلف الطاولة وتركت الرجل يتخبط على هواه.

بعد أن استعادت المرأة ساقها.. استعاد الرجل نفسه وبدأ الكتابة ومن بين السطور قفزت إلى مخيلته سمكة ابنته الملونة التي طفت فوق الماء.

فتذكر كلمات صديقه رئيس التحرير الذي قال له بعد أن قرأ مقالته الأخيرة:

ـ صحيح أننا كنا معاً أصحاب همٍّ واحد على مقاعد الدرس، وأصحاب هدف واحد في معارضة خطة رئيس التحرير السابق، لكن وبعد أن صرت رئيساً للتحرير، فقد اختلفت الأمور، ولأنني قمت بواجبي نحوك كصديق، ونبهتك مراراً إلى نتائج الشطح ومحاذير التطاول، ولكنك لم تنتبه ولم ترتدع. رغم أنني قصصت لك من مقالاتك أحسن القصص، وأنبل الأفكار والمواضع، حتى تعب المقص وما تعبت عن الكتابة والغلو والمبالغة.. ولأنك صديق ولا أرضى لك الفصل والتسريح فقد وصلت إلى اتفاق يرضيني ويرضيك.

سأل الرجل الواقف في حضرة المدير دون أن تقفز إلى ذهنه سمكة طافية.. أو سابق جانحة:

ـ وما هو الاتفاق الذي يرضيك؟

ـ سأحوِّل كل مقال تكتبه إلى مقالين بعد أن أقصه بالطول.

ـ ولكن المقال يشبه امرأة، هل يمكن أن نحول المرأة الجميلة.. وساقها من طرف الخزانة

إلى امرأتين.

ـ يمكن.. (أجاب رئيس التحرير.. مبتسماً).

فتأمل الرجل رئيس التحرير.. وابتسم، كيف يتمكن المنصب من تحويل الرجل إلى رجلين.

قبل أن يغادر، التفت المحرر إلى رئيس التحرير وقال له:

ـ أنا موافق.. المهم أن أتابع الكتابة.. والباقي أمر لا أهمية له.. واسمح لي أن أنبهك.. توجد تحت عينيك نقطة سوداء، تشبه دمعة قديمة جافة.. حاول أن تقصها، حتى لا يسيء الناس فهمها.. (ثم مضى إلى الباب).

عندما رجع المحرر إلى غرفته.. كانت ساق سكرتيرة رئيس التحرير القاعدة في غرفته ممدودة من وراء الطاولة إلى جهته، لذلك جلس وتابع الكتابة والتحديق حتى أكمل الموضوع، وكانت الساعة قد اقتربت من الثانية. ودون أن ينظر إلى الساعة فتح الباب وأطل صديقه موظف الأرشيف وقال له.

ـ هل تذهب معي إلى السوق لنشتري السمك.

ـ طبعاً أذهب.. يبدو لي هذا اليوم وكأنه يوم السمك العالمي.

قبل خروجه ودَّع الرجل الساق الجميلة بنظرتين حارقتين.. اضطربت لهما الساق وبدأت بالتخبط والانفعال مثل سمكة عريقة خارجة لتوها من الشباك.

كان الصديق الذي يعمل في الأرشيف، من فقهاء السمك العظماء وكان يؤكد لصديقه..

ـ هل تصدق يا رجل أنني أحس في الليل وكأن الماء من فوقي ومن تحتي، وعندما أحس بالغرق أتلمس عنقي فأحس بالخياشيم. لقد بدأت أشعر وكأنني من فصائل الحيتان والأسماك اللعينة لذلك أتسلى بقلي السمك والتهامه.. حتى لا تقتلني رائحة الحبر المنبعثة من غرفة الأرشيف.

حين ضحكا معاً، كانا قد اجتازا نصف الطريق الموصل إلى السوق وحين وصلا.. كانت الساحة مملوءة بالعربات، والبضائع.. والصرخات وفي الطرف الآخر من الساحة احتشد الناس بكثافة تثير الانتباه.. وحين اقترب الصديقان من الحشد كان الناس يتأملون بنهم، حوضاً للماء مملوءاً بالسمك الحي وكانت الأيدي الممدودة للبائع تطالب بحصتها من السمك والدماء.

وكان البائع الواقف قرب الحوض يخرج الأسماك الحية الفتية، كاملة القوة والنشاط من الحوض.. ويعالجها بضربة. ويضعها في الميزان.. ثم يلقي بها واحدة وراء واحدة إلى الرجل المسؤول عن التنظيف، حيث يمسك بالسمكة ويهوي على رأسها بالساطور، كما يفعل رئيس التحرير بالمقال الأسبوعي.

ثم يفتح جوف السمكة ويخرج عناصرها وتاريخها ويلقي به إلى المزبلة، ثم يدفع بها. ورغم أن السمكة بدون رأس ولا عناصر وجوفها فارغ ومفتوح مثل صحيفة محلية وحيدة، رغم ذلك كانت السمكة تتخبط وتتخبط كأنما تبحث عن ماء قريب.

اختار الصديق المتفقه في شؤون السمك، والذي يعمل في الأرشيف ثلاث سمكات فزعات. وبعد أن تم تحضيرها بواسطة الساطور، وإدخالها في الأكياس حملها الصديق ومضى وبوادر حركة فزع واستغاثة تتخبط داخل الكيس. أما المحرر المندهش فقد اكتفى بشراء سمكة واحدة وطلب من البائع أن يضعها حية في الكيس بعد أن يملأه بالماء ثمّ حمل السمكة ومضى بها وبوادر حركة أليفة تحرك أطراف الكيس. وعندما وصل إلى المنزل استقبلته ابنته بفرح. فاقترب من حوض الماء ودلقَ السمكة الكبيرة الحية فيه. كانت السمكة على قدر كبير من اللزوجة والسواد، مثل افتتاحيات رئيس التحرير، وعندما صارت السمكة داخل الحوض أحست بالضيق وبدأت تفتح فمها بقوة حتى تتمكن من الفهم ومعرفة الوضع الجديد.

ثم جلس الأب وحكى لابنته حكاية السمك في السوق، فالتفتت الصغيرة إلى الحوض وقالت:

ولكنها سوداء وأنا أحب الأسماك الملونة.

ـ الأسماك الكبيرة لا تكون ملونة.

ـ وما هي الأسباب.

ـ لا أعرف.. وكذلك لا يعرف صديقي في الأرشيف.

ثم ضحكا وذهبا معاً لتبديل مياه الحوض لتشعر السمكة بالأمان.

في الصباح نهضت الابنة وركضت إلى الحوض فوجدت السمكة الكبيرة وقد طفت على سطح الماء. فحزنت ولم تحاول أن توقظ والدها حتى لا يحزن معها.

في مقر عمله في الصحيفة جلس الأب إلى طاولته. وبدأ كتابة مقاله الأسبوعي وكان

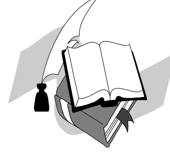
عن الأسماك.. وخلال انهماكه بالكتابة أحس بحركة إلى جواره.. فرفع رأسه وتأمل. كانت سكرتيرة رئيس التحرير التي تقعد قبالته واقفة قربه وكانت ساقها التي من طرف الخزانة إلى جواره.

لذلك نهض باضطراب وطلب منها أن تقعد على الكرسي المجاور فقعدت.. ثم تأملته، وقالت:

ـ ساقي هذه التي من طرف الخزانة منتبهة إليك، وكلما حاولت حبسها وراء الطاولة، تخرج عني وتلتفت إلى جهتك. أول الأمر لم ألتفت إليها غير أنني وبعد أن بدأت قراءة مقالاتك المشوشة.. بدأت أفهمك وبدأت ساقي تخرج علي وتلتفت إليك.. فتصرَّف فأنا ما عدت أحتمل.

ساعة الانصراف خرجا معاً دون أن تلتفت المرأة إلى جهة رئيس التحرير.

وعندما اقتربا من البوابة.. تدفق إلى جهتهما.. ماء كثير.



آخر أيام العشق

إبراهيم سليمان نادر

امتطي الحصان الأبيض
وانطلقي كالرمح
سأنتظرك في الغابة
في خيمة لم يولد فيها أطفال بعد
مع بلبل ووردة
مع سرير من جسدي
وبوسادة من كتفي
صباح الخير.... أيتها الجميلة
(من أغاني الغجر في رومانيا)

أزقة حينا تعرف (مريم العصفور)، تلك الصبية الشقراء، المتقدة ناراً وفتنة. تتسامق أعناق الرجال إليها من النوافذ والنسوة من على أسطحة البيوت، والشباب يقطعون أحاديثهم حين تتمايل في الزقاق الطويل، وتتثنى في مشيتها إلى ضفة النهر.

كنت ألاحقها دون أن تدري، وتلتهب أحداقي شوقاً إليها وهي تعوم في النهر، حتى تبلغ الضفة الأخرى.

اليوم تمر عشرون من السنين، تنضج فيها (مريم العصفور) وتصبح أنثى تملأ العين.

استدارت الأرداف، وتناسق القد وتكعب النهدين، وتجلت ثنايا الجسد على أجمل ما يكون.

كان صيد الحجل المختبئ بين عيدان القصب، وأحراش العليق هوايتي المحببة.

من الجهة الغربية، كانت (مريم العصفور) تتبرد بماء النهر. تجلس، تقف، تحرك أطرافها، تشعر بسعادة غامرة.

بعيداً خلف الأحراش تتعرى المرأة في صمت مهيب ساحر يلف المكان. موسيقى مهدهدة للحواس تأتي مع الموج إلى درجة الخدر وهي تمرر بين فينة وأخرى راحتيها على جسدها البض الأملس، وبعفوية تداعب بأصابعها ثدييها، وترفعهما إلى الأعلى، إلى ما فوق الماء، ناظرة إليها بإعجاب وكبرياء.

كنت أرى الجزء، والجزء لا يغني عن الكل، وبانتظار أن تخرج من الماء، أو أن أمسح جسمها كله بنظراتي النهمة. راحت غلمتي تتألق بتواتر متصاعد، ناسياً الصيد وسلالته، منصرفاً بكل حواسي إلى هذا الصيد الأبيض الصقيل، المتورد الساعدين، وهي ترفعهما فوق الماء، فأرى بضة الزندين والإبطين، استدارتهما، طولهما المتناسق، فيجن فيّ شوق إلى الاندفاع. أخرج من مكمني وأفكاري ومن كل الاحتراز الذي يلجم صبري النفاذ، راغباً بضراوة أن ألحق بها قبل أن ترتدي ثيابها، كي لا أضطر إذا لبستها إلى تمزيقها، إلى تعريتها وافتراسها عنوة إذا قاومت.

رحت أضغط على مشاعري التي اشتد عواؤها، جالباً بفعل التجربة خاطراً تاه عني، مؤداه أن المرأة لا تنال بالقوة وحدها، وإنما بالمكايسة والرقة معها، فأن أكن قوياً، فالقوة تولد العنف، والعنف يولد الطيش، وهذا قد يدفع هذه الأنثى إلى المقاومة والصراخ، أو تتبادل المقاومة معي إذا تماديت، وعندئذ أخسرها وأخسر معها نفسي، وأموت ميتة الكلاب، أو أجعلها هي أيضاً تموت على هذا النحو. أدخل سلك الجريمة من الباب الواسع عند الدخول الضيق،

قلت في نفسي: (عليّ أن لا أكون أرعن، وإلا أضعت كل شيء). انتظرت طويلاً.. طال انتظاري، نبتت للانتظار أظفار مسننة. أدمت جسدي الأظافر المسننة، كدت أيأس أقوم بحركة تجعلها تجفل، فتخرج من النهر. أستغرب أن تكون لماء النهر هذه العذوبة، أن يكون جسدها قد استسلم لهذه الرغبة وهي وحيدة خلف تلك الأحراش.

ألا تخاف من ورود أيما حيوان ليشرب؟ فتعاوده غريزته الافتراسية وينقض عليها غفلة.

في هذه الحالة يكون علي أن أقتل الحيوان، لكن الحيوان إذا رأى هذا الجسد الآدمي

العاري، قد تفارقه وحشيته ويصبح أنيساً، لطيفاً، مدجناً بمفاتن ما يرى، مثله هو بالذات، بعد أن انقلب من رجل تهيجه الشهوة، إلى شبه رجل فارقته الشهوة، إلى إنسان يكتفي بعد أن أصابته (العنّة) والاستمتاع بالرؤية وحدها، موقناً في تحولي أن المرأة وحدها، من في وسعه أن يحول وحشية السلوك إلى إنسانية، أن يلجم اندفاعة الناب عن النشوب في اللحم الحي، المشتهى جداً، لاوياً هذا الناب لياً عجيباً.

التمعت الجوهرة في وهج الشمس المتبقعة، وراحت الأشعة اللذيذة تتكاثف عليها متساقطة من بين أحراش القصب والعليق في دوائر غير ثابتة على الأرض، حدثت الرؤية الموعودة المتجسدة في قوام أنثوي حقيقي أمام ناظري.

رحت أتأمل التناسق العجيب، كأنما نحت بأزميل نحات ماهر، فلا نتوء فيه ولا عوج. كانت المرأة تدير ظهرها لي، تمسح الماء عن صدرها وساعديها بغير تسرع ولا إبطاء. ترد شعرها المبلل إلى وراء وهي تعرض جسدها في وقفة متأنية، كأنما تستثير الشمس كي تسطع أكثر لتتسكب أشعتها، فتلحس كما في الخيال المبلل وتجففه.

رحت أثبت نظري على الرابيتين المدورتين المكتنزتين بلحم فتي أبيض، المرتكزتين على ساقين مسكوبين بقالب مرمري، مبرومتين بإتقان، تنحدران إلى الركبتين انحداراً فيه انسجام إلى حدود القدمين الحلوتين اللتين تمشيان على الظهر، يغري باللمس، بالتمسيد، بالمداعبة، ومن كل هذا المنظر ثمة استدلال على أن صاحبته تعد نفسها جيداً للذهاب إلى فراش الرجل الذي مهد مضجعه سلفاً، وبات متلهفاً إلى اللحظة التي تقبل فيها إليه.

فقدت كرجل شرقي السيطرة على أعصابي. انهار مشلول القدرة على أيما فعل. قاتل ضبط بالجرم المشهود في مكان القتل ذاته، فلا مهرب لي ولا هو باستطاعتي.

أغمضت عينيّ مفكراً، محتاراً، متأرجحاً بين أن أهاجم وليكن ما يكون، أو أتمهل ريثما أجد المخرج الأنسب في الوصول إلى غايتي، دون إرادة مني أطلقت رصاصة في الفضاء أجفلت المرأة.

صاحت وهي تختفي وراء دغل وارف الخضرة وثيابها بيديها، ثم صاحت:

ـ ليس هذا من الشهامة إن كنت رجلاً.

ـ ....

ـ اظهر وبان.

ـ ....

ـ أنهيت لبس ثيابي، فاظهر وكن شجاعاً.

ترددت في البروز، زعمت في المرة الأولى أني أطلقت النار على حجل، صحت من مكمني وراء الدغل:

ـ لقد أخطأت ومنك العفو. الناس يخطئون، بعد كل شيء، نحن بشر.

ـ اعترف.

ـ نحن لسنا في كنيسة، وأنا لست بكاهن حتى أعترف، إنني نادم..... نادم بأكثر مما تتصورين.

ـ كان عليك ألا تخطئ حتى لا تندم.

ـ نعم هذه البديهيات، ولكن الحق على من؟.

ـ عليك.

ـ لا.... على النهر.

ـ هذه مغالطة، هذا الكلام خبيء، النهر ماء، ماذا ارتكب النهر من إثم حتى تحمله هذا الوزر؟. كن جريئاً وقل الحق، عندئذ أفهمك، وقد أعذرك ونتكلم على ما هو أهم.

ـ نعم إنه الحق، وأنت تفهمين، لماذا كنت عارية في ماء النهر؟.

ـ كي أتبرد.

ـ التبرد على هذا النحو من العري، وهذا العطاء من الجمال، يلحق الضرر بالآخرين، ستقولين الضرر يأتي من النظر، لماذا نظرت إليّ وأنا في الماء؟.

لأنك فاتنة مكتسية، فكيف وأنت دون كساء. أنا لست لصاً. لم أقترف السرقة في حياتي، لكنني اليوم فعلتها دون إرادة مني.

أنت تعتبرين النظر إليك وفي هذه الأحراش سرقة. نعم أنا سرقت، عاقبيني وليكن عقابك قاسياً، وليكن الموت، لأنني مادمت حياً، سأظل أنظر إليك، وهذا قدري، أنا لن أغتصبك، وبرهاني أنني لو شئت ذلك لفعلت.

ـ تستطيع؟؟؟.

ـ كفي عن حرق دمي.

ضحكت المرأة وقالت:

ـ وإذا لم أكف؟.

ـ يكون بيننا الموت.

ـ من أي نوع؟.

ـ أعوذ برب الفلق من شر ما خلق. أعوذ بالله منك وأعوذ من فتنتك، أغربي عن وجهي.

قهقهت وردت شعرها إلى الوراء. أصلحت من فتحة بلوزتها وقالت:

ـ ما أرعن الرجل حين يوشك أن يفقد أعصابه. أين الحجل الذي اصطدته؟، هل لديك طعام؟، تعال واقترب مني، سنأكل هنا.

ـ لا، ليس قرب النهر.

ـ لماذا، هل أنت خائف مني؟.

ـ ليس قرب النهر.

ـ تخاف أن ترى صورتك فيه؟.

ـ جمالك إنساني، أخاذ، مستحيل، وأنت في النهر وخارج النهر. هذا النهر عجيب، كالحياة يتجدد على الدوام، ناشداً السلام للأرض التي يفترش على متنها، ناشداً......!!!، ها أنا أخوض حتى الركبتين في مائه، بل وحتى العنق أحياناً، أغتسل من ظلام خمسين سنة خلت، أستعير من ألقه الزاهي وأتآلف معه ألفة حقيقية، فنتحد معاً في هذه اللحظات المقدسة الخاصة التي تقف خارج التاريخ، خارج وقع خطى الليالي الثقيلة، والنهارات اليائسة، وخارج دموع الزمن التي تهمي على الأحراش بصمت. متى كان البكاء مجدياً، ومتى كان الغناء مجدياً، ومتى كان الغضب مجدياً؟؟؟... متى؟

الآن أنا في حضرة النهر العتيد، وأنت قبالتي والنهر وحده يمنح معنى لوجودي، لا أحد يسمعني الآن إلا أنت، أنا الذي تختلط بدمي كل الأصوات. لن يسمعني أحد مهما كان صوتي فاجعاً، ولن أجد بالتأكيد من يسمعني إلا هو.

ـ من هو؟.

ـ النهر، هو وحده القادر على حمل هذا الوجد والترفق بهذه الشكوى، والتصبّر على هذا الأنين، حتى يبلغ بها أقاصي الدنيا، لا أحد يفعل هذا غير النهر إذا لم يلتحم بالبحر.

قلت هذا من زمان، ثم ضاعت صرختي وتلاشت في وهاد سحيقة اختفت.

ـ من أي محرقة أتيت؟.

ـ من خلف حاجز من الجروح التي ما هدأ نزفها طوال خمسين سنة. منذ تبددت أسرتي بقصف الاحتلال لمدينتنا، تداخلت فيها الليالي والنهارات حتى أعيتني الحيلة وهجرني الصبر وتجرعت مرارة الموت البطيء، حتى رأيتك الآن مرة أخرى.

خمسون عاماً وأنا أغذ السير خلف وهم خاطف، مر بي وغادرني إلى الأبد، خلف دبيب الشهوة المستعرة التي هي الموت بعينه دون أن يطرف لي جفن، أو يلوح لي ولو بصيص ضوء.

هاهو النهر والضفاف بعيدان بجبروتهما عن نفسي. القصب والعليق، قويان، متطهران بمياهه، مغتسلان بزرقة الماء القاتلة.

ـ لقد امتدت المسافة بين حرب وحرب.

ـ بين حرب وحرب، يزدهر في قلوب بعض الخلق يأس مرير، كما يزدهر الحرمل على حافات الخنادق وتحت قناطر السكة الحديد في البراري الشاسعة، وكما تزدهر الشوارع الخلفية، والمقاهي المعتمة ودهاليزها الرطبة الضاجة برائحة التبغ الرخيص والأجساد الآدمية في أيام الحروب والمحن، بالبهاليل والمجدورين والمشوهين والممسوخين والأنذال.

أعطيت ظهري للنهر ومشيت دون أن أحدد وجهة معينة. مشيت على غير هدى، لا أدري بالضبط بماذا كنت أفكر، ولكني أكتم إحساساً مفاجئاً بالخيبة.

أمن الممكن أن يهيأ متكأ أمن بعيد قدر الأماكن عن حضرة الجسد الهش ورائحته الطيبة؟. أمن الممكن أن أقع وأنا في طريقي خارج الأحراش على من يجعلني أستفيق من هذا الذهول حتى لو تطلب صفعي قوة.

متى اكتشف مساحات الحب في نفسي، لكأن ما يحدث.... يحدث في الحلم!!.

لا حياة الآن سوى حياة الحرب والخوف، ولا هواء سوى هواء البارود وسحب الدمار، ولا روائح سوى روائح اللحم البشري المحترق.

تغلغلت قوات الاحتلال في المدينة ليلاً، ودنست المدرعات والدبابات ترابها المقدس ولوثت المروحيات هوائها الطيب النقي. لم يصمد المقاومون أمام القوة المتعاظمة. أسلحة خفيفة وبضع قاذفات كانوا يمتلكونها فقط. ضاع كل شيء ونهب كل شيء.

جمع المحتلون الناس الذين قاوموهم في الساحة العامة. أجلسوهم على الأرض وعصبوا عيونهم وأحاطوا بهم من كل الجهات. لم يكن يسمع سوى صريخ الأطفال والهمهمات الحزينة للنسوة والرجال.

بعد ساعة جاءت سيارات عسكرية كبيرة، وشرعت بإرغام الناس على الركوب فيها، كانوا أشبه بالنفايات. في الليل لم يكن من رفيق لهم في رحلتهم المعتمة سوى حفيف عيدان القصب وأحراش العليق التي أحاطت بالنهر. حفيف يتعالى ويشتد. صار الحفيف أنيناً لنهر ونباتات تبكي في ليل طويل وحزين بشراً أحبهم وأحبوه.

كانت (مريم العصفور) شديدة التأثر عليّ، تشبه ملاكاً هبط من السماء غفلة. عيناها الراقصتان فيهما سر غريب، وشفتاها المكتنزتان القانيتان اللتان تشبهان منقار حجل، مليئتان بالنداءات والأسئلة.

جبهتها المضيئة وأنفها الدقيق يشبهان شيئاً لا أعرفه. كانت تلبس ثياباً عريضة، تخفي طولها وتفاصيل جسدها دوماً، منذ أن رأيتها أحسست بخفقة ما داخل صدري. كانت أنثى متكاملة لا تجاعيد في وجهها، ولا يباس في أصابعها ولا تغضنات في جبهتها أو رقبتها. امرأة صافية كالبلور، وجهها لا يخلو من لمعة أبدية لكأنها تمسحه بزيت فيضيء كي يغص قلبي. امرأة معدة للرؤية والفراش في أي وقت.

لا أدري لماذا حفظت وجهها الذي رافقني في الليل والنهار، ربما لكي يعذبني، فيزداد بكائي ليصير شرشفاً يغطي وحدتي الشاسعة. قلت لها يوماً:

ـ اعذريني إن قلت لك أنني أفرح حين ألقاك.

قالت بهدوء وصوت صاف:

ـ فرحة المؤمن؟.

صمتت ولم تنظر إليّ، فصمت. كانت قوية بما يكفي لإغلاق باب الحوار أو فتحه، لكنني لم أنفر منها، على الرغم من قسوتها تجاهي، ولم أتحاشاها، ظلت روحي تتشوق إلى رؤيتها، وتهفو إلى لقياها وكنت دائماً أقول لها حين أصادفها: (أنني أفرح برؤيتها) فتصمت وهي تنظر إلي بين حين وآخر، نظرة ملأى بالتعب والغموض ولم أكف عن الحديث إليها إلا عندما قالت لي ذات مرة ونحن نملأ الجرار: (أراك تسيل خارج النهر).

أرعبني قولها، وأعادني إلى النهر بقوة.

بعد مرور وقت طويل، هي التي صارت تقول لي أن رؤيتها لي تفرحها فلا أجيبها سوى

بابتسامة بلهاء، لا تكشف عن شيء وأنفر منها.

أمي أكدت لي أن المرأة إذا ما نبت رجل في رأسها، فإنها تطارده حتى يقع في شباكها، دون أن تعرف اليأس أو الاستسلام ولعلي بعد مضي سنوات من الرؤية والمعايشة والكلام والعزلة، دخلت في رأس (مريم العصفور).

صرت كائناً أعنيها، فسعت إليّ.

كانت المرأة جريئة وحاسمة، كما كانت واضحة وقوية.

قالت لي ونحن خلف الأحراش، وكان الوقت ضحى:

ـ أما زلت تفرح لرؤيتي؟.

أجبتها دون مراوغة:

ـ نعم.

ـ لماذا؟.

ـ لأنك تشبهين أمي.

ـ أتريدني أماً لك؟.

ـ نعم.

فعلاً كنت أريدها مثل أمي، تمسد شعري، وقلباً يخفق خوفاً عليّ وروحاً تماشيني في دروبي، وملاكاً حارساً في الليل ينقذني من هواجسي وملاكاً في النهار يحرسني كي لا أقع في الخطيئة، كنت أريدها حضناً ألوذ به عند الشدائد.

تسألني مرة أخرى:

ـ هل تراني عجوزاً؟.

ـ أنت تشبهين أمي، صافية وجميلة مثل طبق الحليب في إفطار الصباح.

تبتسم وتغص.

كنت أتابعها بعينيّ وقد أرخت بصرها فوق جرتها التي امتلأت بالماء، وحين ترفع الجرة تسألني:

ـ هل تفكر بالزواج؟.

أصمت ولا أجيب، لأن سؤالها أشبه بالدرب الذي تفضي إلى غابة من الأشواك والعليق والخرنوب والصبار والحنظل، لذلك أهرب وأجلس مفكراً بالسؤال، متلمساً جواباً له، أحار بماذا

أجيب.

إن قلت (نعم)، كيف ستنظر إليّ، وإن قلت لها (لا)، هل ستقتنع بأن إيماني عميق؟.

لا أنهض من جلوسي إلا عندما أراها قبالتي، قربي تماماً، وحين تعود أشعر بأنها تسحبني وراءها دون وعي مني.

مرت سنين عديدة، نسيت (مريم العصفور) التي ما عادت سوى حك بسيط في ظاهر يدي.

عرفت أنها تابت عن ممارسة الحب بعدما طلقها (سعدون الجزار)، وآخرون يقولون أنها غرقت في نهر دجلة وهي تملأ الجرار، لكنهم نسوا أنها كانت من أفضل نسوة الحي جميعاً بفن العوم وعبور النهر إلى الضفة الأخرى بفترة قياسية.

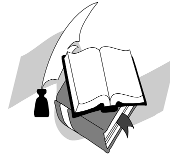
في نقاء حي (الشهوان وقليعات وشط الجومة) تكمن التراجيديا. الحياة، هي هذا الظهر المنحني المستعبد، تبدو بسيطة وساذجة، لكنها دفاع عنيد وذكي، وهروب متواصل ليس له حدود، أو ظل.

إنه تيه أسطوري، أن يمتطي المرء حصانه اليافع، ثم يركن إلى قدره دون أن يحلم في إيجاد مكان له، بغيته الشرف الإنساني والاعتقاد بأن وجوده على هذا الكوكب هو مجرد أكثر من صدفة عابرة.

أخيراً وجدت فسحة تتسع لجسدي فجلست، ولم ألبث أن غبت في النوم، ربما ساعات وربما لحظات.

كل ما أذكره أنني صحوت على أصوات مرعبة، تصرخ وتستغيث، وتخرج رؤوسها كما أحاول أن أفعل من تحت صنابير تصب عليّ سيلاً من ماء مثلج.

أذكر أنني في ذلك اليوم كنت وحدي، وأعترف أن الأعمال لم تعد مزدهرة كما كانت، لم أملك ساعتها إلى ضحكة بلهاء ليس لها معنى، أطلقتها وأنا أساق إلى زنزانتي المنفردة، حيث العتمة فيها شديدة.



الجدار

عبد الحفيظ حافظ

بلا مقدمات بدأ "حمود" يروي قصة "الجدار":

تعثرتْ دراستي في المرحلة الثانوية، فامتهنتُ "نجارة الباطون" وعندما ضاقت بي الدنيا وسبلُ العيش، اشتريت "فيزا حرة" وسافرتُ إلى "السعودية".

قضيتُ زهرةَ شبابي فيها، بين تعثرٍ ونجاحٍ حتى أصبحت مقاولاً، وادخرت بعض المال، فعدت إلى بلدي تحت ضغط قلبي.

عشت سعيداً بين أفراد أسرتي، وقد توزع أبنائي على المراحل الدراسية، فبنيت بيتاً جميلاً على رقعة أرضٍ زراعيةٍ ورثتُها عن والدي رحمه الله في طرف قرية "مسكنة"، وأطلَّ بيتي على دربٍ زراعي يفصلُ بين أراضي "مسكنة ـ كفر عايا".

منذ خمسةٍ وعشرين عاماً استملكت مؤسسةٌ رسمية الأرض المطلة على الجانب الآخر من الطريق الترابي، وشيدت "ضاحيةً" لكنها توقفت عن متابعة البناء والإكساء، وأخذت تبيع ما بنته على وضعه الحالي.

أنا لا أنكر أن المؤسسة عبدت الطريق وأمنت المرافق والخدمات لهذا المشروع، وشقت طريقاً طويلاً فوق الدرب القديم، الذي كان يفصل بين القريتين، وإلى الآن يروي الرجال والنساء قصص ذاك الدرب المظلل بأشجار اللوز والمشمش والدراق، عن العشاق كانوا يلجؤون إليه هرباً من أعين العذال، ويطارد الصبية فيه الأرانب والبلابل والعصافير.

بدأت قصة "الجدار" تحيك خيوطها عندما أقامت المؤسسة جداراً واحداً من الجهة الشرقية من المشروع، ففصلت فيه الضاحية عن أراضي "مسكنة" وبهذا أصبح بيتي يتيماً خلف ذاك الجدار يرنو بناظريه إلى الشارع المعبد، وخلفه أراضٍ زراعية.

عندما وصل حمود إلى هذه النقطة من قصة الجدار، تذكرتُ جدار برلين، الذي انتصب وشق المدينة إلى نصفين، وحال دون الانتقال بين شطريها، كان ذاك الجدار امتحاناً لعشاق الحرية الذين حاولوا تسلقه والقفز من فوقه، وسجل مواطنٌ من أصل عربي أول عملية قفزٍ فوق الحاجز عند المعبر على دراجة نارية، وخلفه عشيقته، فاحتفل به النصف الغربي من برلين.

هزني حمود بعصبيةٍ، وصرخ في وجهي:

ـ أين ذهبت بخيالك؟ كأنك لست معي، وأنا أحدثك عن الجدار ثم تابع حديثه:

كم عانى أطفالي من السير في الحقول للوصول إلى مدارسهم في المدينة، وطريق حمص ـ دمشق على مرمى حجر منهم في الجهة الأخرى من الضاحية، فبدؤوا يتسلقون الجدار.

سنواتٌ مرت والأمل يحدونا بتنازل المؤسسة عن المرافق لبلدية المدينة، وكان العمر يمضي، وأخذت حالات احتشاء قلبي تداهمني، لقد حلمت أكثر من مرة أنني حصلت على موافقةٍ رسميةٍ بحق الارتفاق بالطريق وفتح باب في الجدار.

كما تسلق أطفالي الجدار، أسعفت إلى المشفى محمولاً على سلم خشبي تسلق الجدار على أيدي أبنائي وزوجتي. فهل لكل زمان سلطانه، ولكل سلطانٍ جدار؟!..

تركت حمود وجداره وسرت بخيالي فوق سور الصين العظيم الذي امتد أمامي حتى الأفق تقطعه أبراج الحراسة، وهو جدار كان يحمي الإمبراطورية الكونفوشسية من الغزاة.

يا الله كيف طوقتنا الجدران؟.. حتى أن سجينا خلفها هلل لطنين ذبابةٍ آنست وحشة منفردته.

عدت إلى حمود فوجدته يتابع سرد قصته:

منذ أشهر استعنت بالله، وأنا كما تعرفني أمشي الجدار أقصد الحيط الحيط وأقول يا رب الستر، كنت سمعت أن ميلاً من جانب السلطان عبد الحميد ـ وهو مهندس في المشروع ـ صدر عنه بالسماح لي بحق الارتفاق من الطريق وفتح باب في الجدار.

كانت يدُ حمود ترتجف بكأس الشاي وهو يقص على مسامعي قصة الجدار، رأيته يرفع عينيه إلى السماء ويتمتم بعباراتٍ غامضة. فتذكرتُ الجدار الذي يشيَّد في فلسطين ويقطِّع أوصال الحقول والبيوت ويمنع حركة الأطفال.

فاجأني حمود بتصريحه:

إنني رصدت بضعة آلافٍ إكرامية للسلطان عبد الحميد لتكرمه والسماح لي بفتح باب في الجدار، فعمت الفرحة في بيتي، لكن الإكرامية المطلوبة يا صاحبي بلغت مئات الآلاف، فرفضت الدفع، وأصبح فتح الباب، واختراق جدار السلطان قضيتي.

تركت حمود مع جداره، واستعرضت رواية "الجدار"، "لجان بول سارتر" سجل سارتر فيها أحاسيس ومعاناة ثلاثة رجال في ليلتهم الأخيرة قبل تنفيذ حكم الإعدام بهم رمياً بالرصاص على الجدار. عجوز مريض، شاب عاشق، وثالث اختبر الحياة وعبّ حلوها ومرها.

سمعت حمود يقول:

دخلتُ قصة "الجدار" الدوائر الرسمية في المدينة، بلدية "مسكنة"، المؤسسة، المحافظة، الشرطة، القضاء، وبالرغم من مهاجمة العاصفة الثلجية للمنطقة، وسقوط مؤسسات المدينة في امتحانها، وتوقف الخدمات تحت ضربات العاصفة، استمرت قضية الجدار بالدوران في الدوائر الرسمية.

أتى السلطان برفقة دورية شرطة، وبعد مشاجرة بالألسن ذهبنا إلى الشرطة، فاستغرب الضابط إصرار السلطان على إغلاق الباب، وكان العيد على الأبواب، فاستمهلني إلى ما بعد العيد طالباً مني الحصول على ترخيصٍ رسمي بفتح الباب، وبقي الباب عيناً مفتوحة في جدار السلطان.

قاطعته:

ـ حمداً لله أن الباب بقي مفتوحاً، فقد حُلت عقدتك يا أخي.

ـ "لا تخطف الكباية من رأس الماعون".

ـ بُعَيْدَ العيد مباشرةً أتى السلطان بدوريةٍ أخرى، وحاول إغلاق فتحة الباب، وبعد مشاجرةٍ ارتفعت وتيرتُها، ذهبنا من جديد إلى الشرطة، فأنذر الضابط السلطان قائلاً:

لن نتدخل بعد اليوم إلا بأمرٍ من القضاء، ثم سأل السلطان:

ـ ماذا يضرُّ الضاحية وفيلاتها فتح باب لهذا المسكين؟ لقد أفاد رجالنا أن الضاحية حيٌّ

سكني، وأن شوارعها مشرعة من كل الجهات لدخول الناس وخروجهم منها.

بعد بضعة أيام جاء السلطان بدوريةٍ جديدةٍ وبورشة عمال، خلعوا الباب، سدوا فتحة الجدار، أعاد العفاف إلى الجدار، ثم أرسل بعد يومين عماله فكسروا البلاط الذي قمت برصفه على الرصيف، وغرسوا بضعة شجيراتٍ مكانها أمام فتحة الباب وأمام رقعة بيتي، ونحن في العشرين من شهر شباط، ومازال الثلج يغطي الأرض بثوب زفافها.

قصة الجدار التي يرويها حمود دفعتني لأسترجع ما سمعته بالأمس من التلفاز في نشرةٍ أخبارية:

ـ دولةٌ عربيةٌ كبيرةٌ تهدد بإقامة جدار يفصلها عن دولةٍ عربيةٍ أخرى حرصاً على أمنها الداخلي، فحدثت نفسي:

ـ ألا يعيق الجدار المزمع إقامته "إيلافنا رحلة الشتاء والصيف".

ـ ألا يمنعُ الجدار تنقل المواشي والخيول والجمال والذئاب والأرانب والغزلان والثعابين والعقارب لاسيما في أشهر الإخصاب؟. ألا يمنع تنقلها في أرض الله الواسعة؟!، ربما أصبحت هذه الحيوانات مطالبة هي الأخرى أن تقيم أوكارها القطرية، فعلى الحيوانات أن تدين بدين ملوكها!.

التفت إلى حمود خاطبته:

ـ لمَ لا تلجأ إلى القضاء؟.

ـ تقدمت يا سيدي بطلبٍ إلى القضاء بحق الارتفاق من الشارع، ووكلتُ محامياً، وتقدمت بطلبٍ خطيٍّ إلى السيد المحافظ بذات المضمون، فأُحيل طلبي إلى المكتب التنفيذي، الذي أحاله إلى بلدية مسكنة، التي أفادت:

"إن الطريق الذي تمَّ قطعه ببناء الجدار من قبل المؤسسة هو الطريق الوحيد المؤدي إلى منزل المواطن حمود.. وحق الارتفاق هو حقٌّ قانوني...".

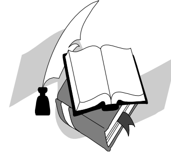
تنهد حمود، وضع يده فوق صدره، جمع ذراعه اليسرى، تسارع تنفسه، ازرق لون وجهه، فاستدعيت سيارة إسعاف.

منذ ذاك اليوم وجدار السلطان يقف لي بالمرصاد، صورته لا تفارقني، أراه في يقظتي وأحلامي، تخيلت السلطان عملاقاً يناطح غيوم السماء، قوياً يحمل الجدار بيديه، يركض خلفي ليضع الجدار فوق صدري.

كابوس ركبني، أصبحت أتوسد الخوف والتحف الحذر، استيقظت رواية "ذكريات من بيوت الموتى". "لدستوفسكي" من رقادها وبدأت أعيش مع أبطالها المسجونين في تلك القلعة، وأحصيت مع أحدهم عدد حجارة الجدار الدائري الذي يطوقها، بل عدد زوايا الحجارة التي فيه، أخذت أستيقظ من نومي مذعوراً ألوذ بزاوية السرير، فتلتم أسرتي على صراخي، ولا يجدي معي محاولات في التهدئة من روعي.

لكني بدأت أتأبط في الأحلام معولاً لا يفارقني.

حمص 2004/2/25



أب

عارف الخطيب

ما شأنُ ذلك الرجل؟!

كثيراً ما رآهُ الناس، عند سياج المسبح، يزرع خطواته، مجيئاً وذهاباً، وهو ينظر إلى ساعته تارة، وإلى باب المسبح تارة أخرى، إلى أن تغيب الشمس، ويتدفَّق الأولاد من الباب الكبير، وهم يتدافعون ويضحكون..

حينذاك، يقف الرجل في مكانه، يرنو إلى وجوههم النديّة البريئة، واحداً إثر آخر، كأنَّه يبحث عن أحد بينهم، وعندما لا يجد من يبحث عنه، يعود أدراجه وحيداً، في شارع مألوف، لا يحيد عنه..

في السنين الماضية، كان له ولدٌ يتدرَّبُ على السباحة، وقد اعتاد أن ينتظره كلَّ يوم، حتَّى يخرج الأولاد، فيبحث عن وجهه بين الوجوه، وحينما يلمحه، يقبل عليه فرحاً، ويصحبه إلى البيت، وفي طريقهما المألوف، يشتري له ما يأكله، فيفرح الولدُ، ويفرح أبوهُ...

وصار الولد شابَّاً، يعيش مع زوجته، في بيته الجميل، وبين حينٍ وآخر، يزور أباه، فيستقبله بالترحيب والفرح.

ولكنَّ زياراته أخذتْ تقلُّ، شيئاً فشيئاً، إلى أن انقطعتْ.

ذهب أبوه لزيارته، فلم يجده كما عهده، لقد غيَّرهُ المجتمعُ، أكسبَهُ طباعَ الغاب، فقسا قلبه، ورقَّ دينه! أشفق أبوه عليه، أسدى إليه نصائحه، فهزَّ رأسه، وصمَّ أذنيه.

وفي زيارة أخرى، رفع صوته فوق صوتِ أبيه.

وفي آخر زيارة، انتهرَ الابنُ أباهُ..

خرج الأبُ لا يبصرُ طريقه..

مكثَ في بيته أيّاماً، وهو غارقٌ في أحزانه، لا يجدُ سبيلاً إلى السلوان..

وتذكَّرَ أيّامَ المسبحِ، وولده الصغير البريء، وهو ينتظره كل يوم، ويصحبه على البيت.. ما أحلى تلك الأيام،

ما أحلى ذلكَ الولد!

تأوَّهَ الأبُ الحزين، نهض واقفاً، وخرج من بيتهِ.

مضى إلى المسبح، يتبعُ خُطا قلبه..

* * *

فتـاة

تفتَّحت أزهار الربيع، وتفتَّحتِ القلوبُ الفتيّة..

هذا ما شعر به غزوان، فانطلق إلى الحديقة العامّة، يطوف في أرجائها، ويرمق أزهارها وفتياتها.. لم يصادف فتاة وحيدة!

هذه بصحبة أُمّ، وتلك بصحبة صديق..

مرَّ بفتيان، يغازلون فتياتٍ، يتمايلنَ ضاحكاتٍ فرحات.

ظلَّ يطوف وحيداً، وصل إلى مكان منعزل، لمح فتاة وحيدة، تحت شجرة وارفة.. وقف يراقبها من بعيد..

تسلَّل إليها شعاع الشمس، شرع يقبِّل خدَّيها الجميلين..

تثنَّتْ، تأوَّدتْ، توهَّج الذهبُ في عنقها..

قال غزوان في نفسه:

ـ هاهي ذي فتاة وحيدة، وأنا مثلها وحيد!

أتاها من خلفها، يدنو منها، شيئاً فشيئاً..

صار وراءها، وقف واجفاً صامتاً، يصغي إلى وجيب قلبه، يختلط بطقطقة علكتها..

أقبل عليها الهواء الجريء، وأخذ يعبث بشعرها الطويل.

انحنى غزوان عليها، يمسح شعرها براحتهِ.

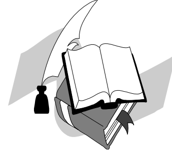
نهضتِ الفتاة واقفةً، والتفتتْ إلى غزوان.

حملق غزوان مدهوشاً مذهولاً..

ـ يا لَلعجب، أيُّ فتاة هذه؟!

لقد انتصب أمامه فتى غاضب!

انشقَّتِ الأرضُ، وابتلعت غزوان!



الحكم الأقوى

غانم بو حمّود

(1)

كلّما عادت من زيارتها الأسبوعيّة للجارة القديمة (بوسي) يسألها: "كيف حال الزيتونة.؟" تشيح بوجهها عنه.. تقول في داخلها: "الزيتونة..!" وتتمتم بما لا يفهم، وهو منهمك في حجرته الجديدة، يعيد ترتيب كتبه الصفراء فوق الرفوف الخشبيّة.

ضاقت عيناها.. عضّت على شفتها السفلى، واحمرّت وجنتاها، وهي تجيبه:

"الزيتونة.! العوض بسلامتك."

على الرغم من أنّ باب الشرفة كان مفتوحاً، وعصا الجدّ الخيزران،لم تزل معلّقة على جدار حجرة الاستقبال، لم يتصرف عبد الرؤوف كما يتصرف الجهلاء، ما دام قد تصالح أمس الأوّل مع ذاته، وأصدر حكماً عادلاً بحق نفسه.

الحكم.. الذي كان قد استعدّ له قبل صلاة العيد بقليل، فلم يذهب إلى المقبرة لزيارة ضريحي والديه، كعادته في مثل ذلك الصباح من كلّ عام.. والداه الطّيبان، اللذان أضحيا لديه كمشجبين، يعلّق عليهما قمصان اللوم والعتب، لتركهما قضبان شجرة الرمان تتطاول، من دون أن يقتطعاها، ليقوما بكسرها فوق ظهره، جزاءً لتصرفاته الساذجة مع الناس، ولجهله قراءة عيونهم..

(2)

انتهى عبد الرؤوف إلى قرار.. أن لا مكان أفضل لإنزال العقوبة من غرفته الصغيرة، حيث تتراكم الكتب الصفراء المكفهرّة، وتتبعثر الصحف اليوميّة الشامتة.. فالخمسة عشر يوماً الماضية، والتي أرهق برنامجها الثقيل أفراد أسرته، كانت مهلته لتنفيذ الحكم، وهي عين المدة.. التي منحها له عقد البيع، لتسليم الشقّة المباعة، في حي (الزهرة) من شمال المدينة.

لم يكن الوقت من ذهب وحسب، بل كان أغلى ثمناً، ولم يكن كحد السيف المهنّد، بل كان أشدّ مضاءً. تعلّم خلاله.. من البغال قوتها، ومن الحمير صبرها، أمّا من الخيول، فقد تعلم سرعة الجري، وشدّة الصهيل. لذلك، لم يكن احتفاؤه بتلك الصفات، تعبيراً عن نشوة المنتصر، الذي حرم الشاري من قطف ثمار الشرط الجزائي، أو من غرامة التأخير. بل كان تعبيراً عن فرح عارم غمره، بدنو أجل تنفيذ العقوبة المشتهاة.

(3)

قبل أن تبترد أطراف عبد الرؤوف، وتعود إليه أنفاسه، في منزله الجديد، كان قد خطب خطبة جاهليّة، بأفراد أسرته المهزومين، ناشدهم فيها ـ رفع وتيرة أصواتهم، وإشعال فتيل الضجيج ـ بعد أن خلص من خطبته.. استدارت ليلى نحو شاشة التلفاز، وقالت متهكمة:

ـ "قل هذا الكلام لغيرنا، يا عبد الرؤوف".

أطلق الأولاد ضحكات عالية، اهتزّت لها قصص (ألف ليلة وليلة) بين يديه.

ـ "ماذا تقولين يا ليلى.؟!" سألها بحدّة.

"رحم الله أمّك.. كانت تسمع صوت الرعد من سماء قبرص.

وهل تركتَ لي ما أقوله؟!" قالت في نفسها.

للتو، حضرته عبارة.. سبق أن كتبها في مذكّراته..

ـ إذا أردت أن تغيظ امرأة، لا تصغ لها من المرّة الأولى.!

"هل قرأت ليلى خلسة هذا القول.؟" سأل نفسه، وهو يتابع مسح رفوف مكتبته، ويعيد ترتيب محتوياتها.

في الحقيقة.. هو لم يكذب على الزوجة والأولاد، حينما ألحّ عليهم في إثارة الضجيج، بل

كان صادقاً وجاداً في ما قاله، وإلاّ كيف يمكنه أن يخلص لحكمه، في مثل هذا الطقس من الهدوء المطمئن، الذي عوّدهم عليه في شقّتهم القديمة، في الوقت الذي كان يختزن عبارات محليّة ومستوردة، ليرشّها كالتوابل الهنديّة، فوق كلّ وجبة تهديد ووعيد.

بل، كيف يستطيع عبد الرؤوف، أن يكون غير جادٍ في كلّ ما قاله، ما دام ليس بخافٍ على أحد، ما تسببه العقوبات الجسدّية من وجع، لمواليد القرن الحادي والعشرين، وما يليه من قرون، وما سيرافقها من صراخ وأنين، خاصّة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وهو الذي يتشهّى إنزال أحدثها وأشدّها بنفسه.

(4)

للوهلة الأولى، اعتقد عبد الرؤوف، أن مصير خطته الفشل.. فالعقوبة.. ليست من النوع، الذي ينتهي بطلقة واحدة، أو أكثر.. من فوهة سلاح حربي، ما زال يحتفظ به، منذ اليوم الأول للعدوان الثلاثي على مصر.!

وليست من النوع الذي ينتهي، بعقد حبل على رقبته.. ذات الحبل، الذي كان يحزم به أسمال شتاته، منذ أوّل هجرة صهيونيّة إلى أرض فلسطين.. وليست، من النوع الذي ينتهي بتناول جرعة سمٍّ، من تلك.. التي كان يخبئها، في مكان قصيّ من جسده، منذ اعتراف أوّل دولة عربيّة بإسرائيل"

عبد الرؤوف، الذي لم يتابع يوماً أفلاماً أمريكيّة على الشاشة، يفهم من خلال إصغائه، ما يثرثر به البعض عن ثقافة العولمة ـ وما مفاده.. إنّ كلّ الوسائل المتاحة له لتنفيذ العقوبة. ليس من شأنها إطالة أمد العذاب ـ ذاك العذاب، الذي لا ينقضي الحكم من دونه..!

(5)

مرّت أكثر من ستين دقيقة على عبد الرؤوف، وهو معتكفٌ في غرفته.. ينتظر ولادة ضجيج، لا يشبهه أيّ ضجيج، كي يعلن لحظة البدء... ومن ثمّ يتصاعد إيقاع العقوبة.

لسوء الطالع، لم يأت المنتظر. ما حدا به إلى تفجير صرخة، دوت لها أرجاء الشقّة:

"ضجيج.! قلت لكم، يا أبناء آدم.. ضجيج.!" وعاد يتصفح كتاب تفسير الأحلام لابن

سيرين.. يصيخ السمع، فلا يسمع سوى صوت ماء (الدوش) المعطّل ينقر طست الغسيل.

لمّا طال انتظار عبد الرؤوف، ولم يحصل المرتجى. اصطنع سعالاً خفيفاً، واستدار نحو باب الحجرة.. ليرى شبه قنطرة متصدّعة، شكّلتها رؤوس أولاده المشدوهين.

ما أن تقاطعت نظراته مع نظراتهم البائسة، حتّى غدا الشكل الذي رآه، كقوس قزح ضبابيّ القسمات.. مترف الانحناء.. يحيط بجسد ليلى.. التي جلست القرفصاء تماماً في فم الباب، وقد انفرجت شفتاها عن أسئلة صامتة.

ارتبك عبد الرؤوف في داخله، لكنّه أراد أن يريهم وجه الأب الأكثر صرامة.

فما أن رمى من بين يديه، كتاب تفسير الأحلام، ورفع بالنظّارة عن عينيه، حتّى ولى الأولاد الأدبار، باحثين عن مكان آمن، في حين بقيت ليلى متمترسة في مكانها..يدٌ على الجدار، وأخرى على نصل الباب المفتوح.

ارتفع عبد الرؤوف عن كرسيّه قليلاً.. أبعده إلى الوراء، وأصابعه لم تزل ماسكة بنهايته.. مقترباً خطوة واحدة من ليلى، التي على غير عادتها لم تهرب من وجهه..

"قلتِ.. العوض بسلامتك؟!"

للوهلة الأولى، لم تنبس ليلى ببنت شفة، فما أن قال لها:

ـ "أنا من زرع الزيتونة، لمّا رزقنا بابننا البكر (عزيز)، وتعرفين جيداً، ماذا تعني تلك الزيتونة بالنسبة لي.!" وكأنّه يحمّلها مسؤولية إعدام الزيتونة، حتّى أخذت وضعاً مختلفاً.

فدفعت بباب الحجرة نحو الداخل، ليرتطم بالجدار المجاور، واقتربت منه، حتّى كادت تلتصق به منتصبة، كمثّل صخرة سلخ السيل عن جسدها عباءة التراب.

ـ "وهل أنا من قطعت الزيتونة، يا أبا عزيز؟!" قالت بغضب.

ـ لكن.!!

ـ "تقول لكن..! أم هل أنا من فتحت الباب ذات مساء، لتتسلّم هديّة (الزير)؟! ألم تقل بعد أن غادرنا ـ إنّ من أفضل ما أهدي إليّ في حياتي، كان تلك الكتب الصفراء، التي وضعها بين يديّ!"

ـ لكن!

ـ وتقول لكن أيضاً.. يا عبد الرؤوف.! أم كنت أنا، من طلبت منك فتح الباب على مصراعيه، لزوجة الزير وأولادها، أم كنت أنا من أجبرتك يومئذ، على قول تلك العبارات

الخشبيّة ـ بيتنا..! بيت كرم، يا ليلى. للضيف صدر البيت، ولنا العتبة.. طعام واحد، يشبع ثلاثة. من أجل الجيرة يا ليلى! الأمّ جاهلة، قليل من وقتك لوظائف الأولاد.. وكلّ حرف تعلمينه، كصدقة جارية.!" واستطردت ليلى:

"ألم تقل كلّ ذلك وأكثر، يا عبد الرؤوف؟!".

ـ قلت لكِ لكن.

"ألا تخجل على دمك، عندما تقول لكن..!

هل كنت أنا، التي ترأست لجنة البناء، وغضّت النظر، عن مخالفات الغجري المتكرّرة، ألم تذهب إلى أبعد من ذلك، يا عبد الرؤوف.. حينما توسطت لدى رئيس المجلس البلدي، ومهندسيه الكرام، فارتكب صاحبك الغجري تلك الحماقة، وأقام سقفاً إسمنتياً، فوق كامل مساحة الحديقة، التي كنّا نتنفس من خلالها الأكسجين.؟!"

أراد عبد الرؤوف.. أن يصرخ في وجهها، وقد حاصرته بأخطائه، واضطرته خطواتها الواثقة، إلى التراجع عن المكان الذي يشغله. حتّى أنّ أنفاسها الملتهبة، المتلاحقة.. كانت تخرج، كما كلماتها.. لتصفع وجهه المتعب.. لكنّه أبى الاستسلام لأمّ عزيز، ولو لمرّة واحدة في حياته. ألم يقل له موظفو البلدية: "من يسقط أمام امرأته مرّة واحدةً، يسقط أمامها إلى الأبد!"

قال لها، وهو يبعد ذراعيها بقوّة من أمامه:

"كان مخطط احتيال، وشروع بالغدر... أيّتها الحمقاء.!"

ـ "ما شاء الله.. تقول "غدر.!" ومتى؟! "استنتاج متأخر جدّاً، أيّها..!" وراحت تذكّره متهكّمة:

ـ "أهذا ما تدعونا إليه الكتب الصفراء، يا ليلى!؟

وكدت تتهمني بالعصية على فعل الخير. أليس.؟!"

توقفت للحظات، ومن ثم تابعت.

"والآن.. ماذا لو قرأت الكتب الصفراء، بعدسات جديدة.! لا، عفواً.! لن تفيدك القراءة بعد، يا عبد الرؤوف!"

كانت إحدى الشاشات، تبث برنامجاً، يتناول ثقافة الحوار لدى الأسرة العربية، استغل (عزيز) الجدال الحاصل بين ضيوف البرنامج، فرفع عالياً صوت التلفاز.

وجد عبد الرؤوف، أن ساعة تنفيذ العقوبة قد أزفت، ولكن ليس قبل أن تكون له الكلمة الأخيرة:

ـ "لأنني حسن النية، فأنا مرتاح البال، و..."

لم تدعه يكمل:

ـ "انظر، ماذا فعلت بنا راحة بالك، وإلى أين أخذتنا نواياك الحسنة..!"

هدأت ليلى من روعها، لما رأت عبد الرؤوف حزيناً، يتراجع إلى الوراء، ويسند ظهره على رفوف المكتبة.. فأسبلت يديها، وتراجعت هي الأخرى خطوة واحدة.!

ـ "أطفئوا التلفاز، يا أولاد..!" صاحت بهم من بعيد..

ومن ثم عادت، لتستدير عكس الاتجاه، تنظر في وجهه الشاحب، وهو صامت لا يتكلم.

اخترقت إهانات ليلى ضمير عبد الرؤوف، وأشعلت ريحانة وجدانه، فخطر بباله قبل تنفيذ الحكم، الثأر لكرامته.. مستخدماً معها نفس أساليبه القديمة..

رفع عن طاولته فنجاناً. قذف به بقوة فوق بلاط الحجرة، تناثر قطعاً صغيرة في أرجائها.. وراح يطير بيديه محتويات المكتبة.. ويبعثرها في كل الأرجاء.

لم تسلم قدم ليلى من إصابة بالغة بشظية، وهو الآخر، لم تسلم قدماه.

لم يرغب عبد الرؤوف في إيذاء الزوجة المحتقنة، منذ أكثر من عقدين ونيف، بل أراد إيقافها عند حد معين من الاستذكار. لكن ليلى، التي صمتت طويلاً، لم تردها ساعة خرساء. انحنت تمسح عن ساقها الدم، الذي سال بغزارة، تحت قدميها الحافيتين، رفعت أصابعها المغرورقة بدمها الطازج، اقتربت منه، حتى أصبح وجهه في متناول يدها، التي رفعتها عالياً، لتصفعه تلك الصفعة القوية، محدثة رنيناً نحاسياً، تماوج في أرجاء الشقة.

أرادت أن تتبعها بصفعة أخرى، لكن صوت المؤذن في المسجد المجاور، جعلها مسرعة تسترد يدها..

هل كان عبد الرؤوف، الذي لم يطأطئ رأسه يوماً لامرأة، راغباً في أن تصفعه أكثر.. في أن تركله.. وتجلده بأي شيء، في متناول يدها!؟

نعم.! لا من أجل، أن يتوجع عبد الرؤوف، أو أن يئن..! كما هو حال معتقلي (غوانتينامو)، بل.. كي يشبع رغبة جسده.. الجسد، الذي غدا يلح عليه أكثر، في طلب وجبات إضافية، من التوجع والأنين، كلما تقدم به العمر.. وقبضت على ذاكرته أصابع الندم،

الندم.. الذي يحثه على التذكر، أكثر مما تحته معدته اليابسة، على طلب وجبة ـ حساء هارونية ـ ساخنة، كان يوصي (زرياب) أمراء الأندلس باحتسائها..

"تصفعينني..! حسناً.. ما فعلته، يا ليلى..!" قال في نفسه.

كان عبد الرؤوف لم يزل محتفظاً بمنديل قماشي، ليعض عليه لحظة تنفيذه للعقوبة. أخرجه من جيب سترته.. أراد أن يمسح به، ما تركته أصابعها الخمس، على وجنته من دم..! لكنه امتنع عند اللحظة الأخيرة، فأعاد المنديل إلى جيبه. أدركت ليلى للتو، أن ما ارتكبته بحق الزوج، ليس سوى حماقة، وأية حماقة.! لكنها لم تجبن. لم تبرح مكانها. قالت في سرها: "طريق المقبرة، أكثر أماناً لي، من طريق بيت أبي..!"

بينما كان يقول عبد الرؤوف في سره: "ضرب الحبيب زبيب".

كان منشغلاً بأمرٍ هامٍ،لم يخطر له على بال لحظة إصداره للحكم ـ هو خوفه من الموت، خلال تنفيذه للعقوبة، قبل أن يعترف بما اقترفه من أخطاء، وبما تسببه لأسرته من أذى، فلا يحسنون التعامل مع جيرانهم في الشقة الجديدة. والذين قد لا يختلفون كثيراً عن جيرانهم القدماء. حيث طال سكوته. السكوت الذي انتهى بكلمة (آمين..!)

(6)

ندمت ليلى على فعلتها، فالزوج مريض قلب، ولا تحتمل شجرة طبعه الكريمة، مثل هذه الهزات العنيفة، فأرادت أن تشعل ما تكدس من صمت بأي كلام:

لو بصقت مرّة واحدة في لحيته، لو مرة واحدة صرخت في وجهه، لما اضطرك لبيع الشقة بثمن بخس، ولما كنت ارتكبت ـ أنا ـ هذه الحماقة، إياك الظن أن ما بدر مني، كان سببه جرح ساق. فلطالما جرحتني، لما كنت تستبد برأيك، وتمعن في مسخ إرادتي. "بل إن سببه يكمن، في شعوري الدائم بالهزائم. الهزيمة تلو الهزيمة، التي كانت دائماً، الشبح اليتيم، الذي يمتطي صهوات أيامنا.!

كان عبد الرؤوف يرتجف أمام ليلى، كما لو أنه قد خرج للتو من مغطس ماء بارد، وهو يردد عبارة "لا حول ولا قوة إلا بالله". وقد قرأ الفاتحة أكثر من مرة، رافعاً يديه، ماسحاً وجهه بباطن كفيه.

(7)

توقعت ليلى ثأراً من عبد الرؤوف، فأرادت ألا تخرج من المعركة إلا منتصرة:

"أنت تدرك تماماً ما أعنيه، لكنك تتجاهله. الحق معك أيها المتحضر، الذي تعامى عن جرح كرامتي، فرأى الغرباء يحتلون الشقة المجاورة لشقته، فلم يبد حراكاً.

يتقاطرون جماعات وفرادى على مدار الساعة، ولا يسأل نفسه ما القيمة الفنية، أو التاريخية لهذا السرداب، الذي غدا خلال أشهر قليلة درة الحي، ومنارته الناهضة.؟!"

كانت وتيرة أصوات الأولاد ترتفع حيناً، وتنخفض حيناً آخر، بحسب ارتفاع وانخفاض، إيقاع صوت أمهم السمفوني...

انتهز عبد الرؤوف فرصة مناداتها لواحد منهم، كي يأتيها بمعقم لجراحها... فبادرها قائلاً

ـ "إنك تجافين الحقيقة، يا امرأة، ألم أعدو وراء ذلك الغريب، الذي أيقظني على طرقاته، ذات يوم... سائلاً عن الفنانة (ترويد)؟!

ـ "كيف لي أن أنسى الواقعة! ألا تخجل من التبجح بها.!؟ ماذا لو كنت مكاني، عندما اضطررت لفتح الباب، الذي كاد يتكسر، تحت قبضة يد ذلك الرجل الأسود، الذي انتصب بقفزة واحدة في منتصف حجرة الجلوس، سائلاً عن الفنانة (أنكليس..) ماذا كان ينبغي علي فعله. أن أخرج رأسي من النافذة مستغيثة بسماسرة مكتب (صادقون..!)، أو بجيرانهم مأموري مؤسسة "ليت للدمية يدٌ، ليت للصنم لسان!"

"لكانت تناولتنا ألسنة الجيران..!" قال في نفسه.

"وأنت..! أي صنف من الرجال أنت؟! ومن أي جبل جليدي انسلخت؟! أهذا ما ارتضاه لنا جارك الغجري، الذي قلت ذات يوم عنه ـ جار رائع ومدهش، عرف ما نحب وما نكره، وإذا لم يكن لديه من أية مكرمة، فإن مكرمته الفلكية، هي أنه لم يشعل سيجارة واحدة، خلال زياراته المتكررة لنا. على الرغم من إدمانه.!"

ـ "كان ينبغي ألا تهتمي للأمر، يطرقون الباب.. ومن ثم يذهبون.!"

ـ "وهل تعتقد أن طرقات أولئك السفلة، كانت لتتوقف عند حد..! ستظل ساذجاً، يا عبد الرؤوف، ولن تتعلم من دروس مجانية كثيرة، كادت تثقب أذنيك.

ألم تلاحظ يوماً، أن الرعب أخرس أطفالك، وأنت كما أنت..! لا جواب على لسانك سوى ـ ينبغي ، نصبر على أولئك..! ـ

"أنصبر على أذى أولئك السفلة، يا عبد الرؤوف؟!"

ـ "لا تصفيهم ب (السفلة) يا ليلى، إنك والحال هذه، تسيئين أيما إساءة للسياحة الوطنية، لنفترض.. أن أحداً يسمعك الآن، ستكونين عرضة لمسائلة قانونية، بجرم القدح والذم، و ستدركين أننا بأمس الحاجة إلى ثقافة قانونية، وإلا..!"

ـ وإلا ماذا أيها ال..!

لم تترك له فرصة للكلام.. بل استطردت:

ـ "لو توجع عنده مريض، أو أقام عرساً، أو مأتماً.. لكنت قلت.. نصبر على الجار.

أما أن يفتح باب شقة الحديقة، محتفياً بتلك السياحة الوافدة، ومروجاً لها، ومن ثم يقوم بتأجير شقته، المقابلة لشقتنا، لدعاة نظرية صراع الحضارات، ومواطني عالم (القرية الصغيرة).. هذا ما لا أطيقه!"

ـ إنك تتمادين في الاتهام يا ليلى، لو سمعك أحد.. ستكون المساءلة القانونية أكيدة، والجرم المنسوب إليك، سيكون أكبر.

تذكري، أننا نسكن في الطابق الأرضي، وتحيط بنا شوارع وأرصفة، وهناك من يصيخ السمع..!

ـ "أتحسب علي كلماتي ألا تخجل من نفسك، ونحن الآن في منفانا الآخر. تذكر.! لما كنت أحدثك عن جيران الأمس، وأحثك على استشارة رجال القانون. كنت تقول ـ ظاهرة تدعو إلى الافتخار، يا أم عزيز.! جيراننا من جنسيات مختلفة. منهم الأحمر، والأصفر، والأسود، من جميع الألوان، يا ليلى. قليل من الاختلاط بهم، يعلم المرء صناعة وصفة سحرية، لأولئك الذين يفضلون الصباغات المستوردة، على عصير الفاكهة البلدي!"

أليس.... يا عبد الرؤوف.؟!"

(8)

كلما دارت عقارب الساعة إلى الأمام، يضعف أمل عبد الرؤوف في تنفيذ العقوبة. فجأة، يتوقف الزوجان عن الكلام، ينظر كل واحد منهما مندهشاً في عيني الآخر، ليلى التي جف حلقها، تخور قواها، وعبد الرؤوف ـ هو الآخر ـ لم يعد قادراً على التحكم بساعة الصفر..! استبدت به الكآبة، وانتابته حالة من الرجفان.. لما شعر بصعوبة تنفيذ العقوبة، وفق ما كان يشتهيه فأغمض عينيه قليلاً تخيل طيراً خرافياً بمنقار فولاذي معقوف، يثقب مكاناً في جدار

الغرفة، ينقره من رقبته، يطير به فوق أزقة المدينة، يلقي به هناك، فوق جذع الزيتونة المقطوعة.

لكن الضجيج، الذي انطلق فجأة، أمام باب الشقة الجديدة، أفزع الطير الخرافي، فطار.. طار بعيداً، تلمس عبد الرؤوف ما بين كتفيه، حيث كانت تنتفخ دملة، بشكل منقار طير.

(9)

اشتد الطرق فوق الباب، لكن أحداً لم يفتحه، ظناً من الأولاد، أن أفراد عصابة الغجري المنتشرين، في كل أحياء المدينة، قد جاؤوا أخيراً إلى حيهم الجديد مبشرين..!

أراد أن يقول افتحوا الباب، يا أولاد.. لكن الكلام لم يخرج من حلقه. وليلى، التي ظلت واقفة، كانت تنهد شيئاً فشيئاً، كمثل جدار حقل الرمان، الذي ورثه عن أبيه..!

أبعدها من أمامه، مخافة أن يكسر الطارق الباب، رفع من فوق الجدار عصا جده الخيزران، انطلق عبر الموزع، كانت قدماه الحافيتان، لم تزالا مضرجتين، بنزيف دم ليلى، ليلى التي ارتعبت، فوقعت أرضاً، لما رأت الغضب مشتعلاً في عينيه.

رمى من يده العصا، عاد كي يرفعها عن الأرض، ويمسح على وجهها، في الوقت الذي انفتح فيه الباب، مندفعاً من خلاله ابنهما (عزيز)، الذي كان يحمل في يده غراس زعرور، وصبار صغيرة.. دهش الوالد، لم يستطع أن يعلق ولا بكلمة واحدة، على ما نطق به ابنه، الذي شرع بتلاوة منطوق الحكم الصادر عن محكمة الأسرة..

نقرر

1ـ يقوم رب الأسرة بمفرده، بتحضير الحفر المناسبة، على امتداد جدار حديقة المنزل الجديد، وتشجيرها بأغراس الزعرور والصبار.

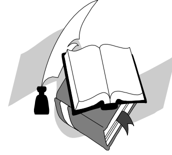
2ـ ترفع يداه عن الحديقة، عقب الانتهاء من التشجير، ليتولى الأبناء والأحفاد أمر سقايتها، والعناية بها.. وفق برنامج سنوي.. يصدر وفق مقتضيات الحاجة.!"

3ـ تقوم الأم بإعادة ترتيب مكتبة الأب، آخذة بالحسبان:

آـ رفع الكتب ذات اللون الواحد إلى أعلى رف من رفوف المكتبة.

ب ـ سحب السلم المتحرك من غرفة المكتبة، وحظر استخدامه لأي سبب من الأسباب.

4ـ تقوم الأسرة بدور الرقابة على كل كتاب من لون واحد، يجد طريقاً له إلى البيت.. قراراً مبرماً، صدر وأفهم علناً.!



قراءة في أدب جورج سالم..

روايته (في المنفى) ـ أنموذج غربة المثقف

يوسف مصطفى

1 ـ مقدمة:

لم أقرا طوال الثلاثين سنة الماضية كتابات تشير لأعمال الأديب الراحل/جورج سالم، ولا لإبداعاته القصصية أو الروائية، أو ترجماته عن الفرنسية.. لم أستغرب ذلك! فالكثير من الأدباء والمبدعين لم يكتب عنهم، ولا عن أعمالهم.. فلم يكتب إلاَّ القليل عن بدوي الجبل، أو نديم محمد، أو هاني الراهب، أو وصفي القرنفلي، أو عبد الله عبد، أو الكثير غيرهم.. وبقيت الإضاءات تسلط على بعضهم كنزار قباني، وحنا مينه، وأخيراً محمد الماغوط وغيرهم، مع تقديري الكبير لإبداعهم. لا أريد الدخول في أسباب ذلك.. لكن أود القول إن المؤسسات الثقافية سواء وزارة الثقافة، ومؤسساتها، كذلك اتحاد الكتاب وفروعه، ودورياته.. بالإضافة لأقسام الآداب في الجامعات، ودراساتها هي جهاتٌ معنيةُ بالسؤال عن هؤلاء الأدباء، وإعادة إحضارهم، وإقامة الدراسات عنهم من خلال الندوات، والمحاضرات، والرسائل الجامعية، وهذه مهمةٌ أدبيةٌ وأخلاقية إنسانية في إعادة استحضار الكثير من الأسماء الأدبية التي رحلت، وغاب ذكرها.. لكن أعمالها، وإبداعاتها هي قائمةٌ وتحتاج إلى الإضاءة عليها، والتعريف بها.. وتكليف الجهات المعنية كبعضِ الكتاب والنقاد بإعداد الدراسات اللازمة لنشرها واحضارها تعريفاً بها، وتقديراً لدورها.. وأرى أن يتم ذلك من خلال برامج منظمة ولجانٍ تتفقد هؤلاء الأدباء، وتكلف بدراستهم من القادرين، والمهتمين.

انتقل لأقول: إن الحديث عن الأديب

القاص والروائي والمترجم /جورج سالم/ يعني الحديث عن أحد الأنساق الريادية في القصة في ستينيات القرن العشرين في سورية، هذه النماذج التي أخلصت لفكرها، وثقافتها، ولرؤيتها في الحياة، والتي تعبت، وسهرت، وجهدت في تحصيل معارفها، وتأصيل هذه المعارف بالدأب، والدقة، والمثابرة، وحب المهنة الأدبية والإخلاص لها.

ينتمي الراحل /جورج سالم/ إلى جيل أدبي: صعد بجهده، وساعده، ودأبه على القراءة والمطالعة، فلعله من المطالعين الأوائل الذين يقرؤون الساعات الطويلة كل يوم.. ويتابعون كل إنتاجٍ روائي أو قصصي على مستوى الوطن العربي.. وحتى على المستوى العالمي.. كان قادراً على قراءة المؤلف باللغة الفرنسية، وبالتالي ترجمته.

أما رحلتنا معه اليوم فهي: مع روايته (في المنفى) والصادرة عن دار /عويدات/في بيروت عام /1962/.. والتي أذكر أنني اشتريتها من مكتبة الزهراء في حلب عام /1965/بمبلغ ثلاث ليراتٍ سورية على ما أذكر.

. كيف عرفت الأديب جورج سالم؟.. أطل علينا ونحن طلابٌ في السنة الثانية بدار المعلمين بحلب صباح أحد أيام العشر الأخير من أيلول/1963/وكنا في الشعبة الثالثة الدور الأرضي الجناح الشرقي من مبنى الدار في حي الميدان.

عرف أنه مدرس اللغة العربية.. قامةٌ نحيلةٌ نسبياً، كان يحلق الحلقة المسماة (الإنكليزية) والشائعة اليوم كثيراً.. يرتدي غالباً أطقماً بين الرمادي، والأسود، أما العلامة المميزة فهي نظارته الطبية ذات الزجاج السميك، والإطار الأسود.. وهناك انحناءة خفيفة في أعلى الظهر.. كان عادياً.. متواضعاً.. مرحاً ويبدو عليه ملمحٌ زهديٌ غير متفائل.. وكأن لديه إحساساً خاصاً بأن الحياة هي رحلة، وأنها بالمحصلة لا شيء.. كان يحكي عن رواية (الشيخ والبحر) لهمنغواي.. وأن رحلة الثمانين يوماً للشيخ هي رحلة العمر، وأن السمكة التي عاد بها وأكلتها الأقراش، ولم يبق سوى عمودها الفقري هي رمز الحياة وأنها منتهية إلى زوالٍ.. سأله بعض الزملاء الطلبة في الصف يوماً سمعنا أنك ستنتقل إلى /ثانوية المأمون/ أجاب ضاحكاً (سأنتقل إلى رحمته تعالى) خرجت منه بلغةٍ يختلط فيها الجد بالمرح لكنها كما ظهر فيما بعد كانت إحساساً يلازمه، وهاجس يعيش في خاطره.. لم أدرك أبعاد هذا الكلام كثيراً حتى رحل باكراً في سبعينيات القرن الماضي ولم أعلم برحيله إلاَّ من صورةٍ له على الصفحة الأولى من ملحق/الثورة الثقافي/والذي كان يشرف عليه الشاعر/محمد عمران/في تلك الفترة.

حزنت كثيراً على رحيله ولم أكن أدرك

معنى ضرورة التواصل مع هؤلاء المبدعين. وكم كان يمكن أن نستفيد منهم ومن تجربتهم. روايته في المنفى مهداة إلى (ل) ولا أدري إن كانت هذه /اللام/ هي زوجته/ليلى صايا سالم/الأديبة، والكاتبة المعروفة.. أما الصفحة الثانية بعد الإهداء فهي نص للأديب الفرنسي الكبير/باسكال/ يصف فيه المشهد البشري بأناس مكبلين يعدم بعضهم كل يوم أمام بعضهم الحي الآخر الذي ينتظر دوره وفي نهاية النص جملة تقول (هذه هي صورة الوضع البشري).. باسكال.

2 ـ عرض موجز لفصول الرواية:

. يبدأ نص الرواية/ص9/يقول الكاتب (كان المطر يتساقط بغزارة فوق الأرض الترابية، فتلتهم قسماً منه، وترسل قسماً آخر رذاذاً يتناثر هنا وهناك، وكانت الريح شديدة تعصف بالمارة، وتلفح ثيابهم، وقطرات المطر التي لا لون لها تتصل على مدى البصر بغيوم سود داكنة، تحجب شمس الشتاء، وتحيل ضوء النهار إلى ضوء رمادي معتم).

بهذا الوصف الجميل تطل رواية (في المنفى) للأديب الروائي (جورج سالم).. بهذا المشهد الرمادي، والجو العاصف يصل معلم القرية إلى البلدة التي عين فيها معلماً.. يقف المعلم وسط الشارع ليتأمل معالم البلدة فيجدها أصغر مما وصفت له.. فهي شارعان كبيران يتصالبان عند الساحة العامة الواسعة.. مخازن صغيرة تلتصق ببعضها.. البضائع تطل برؤوسها من المخازن.. أما الساعة البيضاء القائمة في أول الشارع الكبير. فقد كانت تشير إلى الواحدة.. كان الطريق طويلاً إلى البلدة المقطوعة عن العالم (والمنزوية في منبسطٍ من الأرض لا تحدها حدودٌ).

في محاولة قراءة فضاء هذا المطلع الروائي نجد البلدة بعيدةً ونائيةً عن أقرب مدينة إليها.. ثم هي في منبسط من الأرض لا يبدو في المشاهد قرى أو حراك سكني مجاور لهذه البلدة، ثم إنَّ لحظة وصول المعلم إلى هذه البلدة وسط هذا الجو الماطر والداكن.. ينبئ بزمنٍ آفاقه مغلقة، وسواده حاصلٌ، وأناسه معزولون عن الآخرين ويعيشون حياتهم برتابةٍ ألفوها واستكانوا لها، ولقواها الاجتماعية القائمة في هذا المعزل البشري الصغير، كذلك يوحي ابتعاد القرية عن أي جوارٍ سكني لبلدةٍ أو لقريةٍ أخرى يوحي بغربة المكان، وانعزاله، وقلة انفتاحه وبعده عن العلاقات الاجتماعية والتواصل الإنساني.

في حوار المعلم مع/صاحب المقهى/القائم في الزاوية اليمنى من الساحة العامة كان المقهى خالياً وصاحب المقهى رجل ضخم الجسم عرفه أنه المعلم الجديد قائلاً له: (ليس في بلدتنا من أسرار وليس

فيها من غريب سوى المعلم).. أما بقية الموظفين فهم من أبناء البلدة.. كما أخبره أنه بديل للمعلم الكهل الذي توفي منذ حوالي الشهر، وأخبره أن غرفته جاهزة في نهاية الشارع، وقد كانت لسلفة المعلم المتوفى.. أضاف صاحب المقهى (كان بودي أن أقدم لك فنجان قهوة أو كأساً من الشاي). سُر المعلم لهذا العرض لأن البرد كان قد جمد أطرافه.. لكن صاحب المقهى اعتذر عن تقديم كأس الشاي بسبب ذهاب خادم المقهى إلى بيت/الحاكم/ليقضي له أمور البيت على عادته كل صباح.

. قدَّم المؤلف مستوى ثانياً في غربة هذا المعلم.. فصاحب المقهى لم يدعه إلى الجلوس وبقيت محفظتاه في يديه، واعتذر عن ضيافته كأس الشاي بحجة غياب خادم المقهى، وهنا يبدأ حاجز اغترابي ثان بعد الحاجز الأول الذي هو بُعد المكان، ونأي البلدة أقول: إذا كان النسق الاغترابي الأول سببه بعد المكان، وهو مسألة جغرافية طبيعية رغم إيقاعها النفسي ومساحة الغربة التي ستتركها في نفس المعلم.. فإن لقاءه مع صاحب المقهى هو الصدمة الاجتماعية الأولى مع النمط السكاني لهذه البلدة فلم يدعه إلى الجلوس، ولم يسقه كأساً من الشاي، وأخبره مباشرة أنه (الغريب الوحيد) في البلدة، وأن باقي موظفيها هم من سكانها الأصليين.

نحن نعلم معنى الكلمة الطيبة في الاستقبال والتي لم يلقها كما يجب من صاحب المقهى، كما نعلم معنى الضيافة وقيمتها كمظهر كرم وتقدير، واحترام للضيف، وقد حرمها المعلم أيضاً.. ثم كم هي جميلة ومواسية كلمات التشجيع مثلاً: أنت بين أهلك ومحبيك، والتي جاء عكسها على لسان صاحب المقهى (أنت الغريب الوحيد في البلدة).

ذهب المعلم إلى الغرفة المخصصة له، وجلس على كرسيها القديم، وأخرج من جيبه قرار تعينيه ليقرأه للمرة العشرين.. أحس المعلم (بثقل ينوء على نفسه.. أهي الغربة؟!.. أم الوحدة؟!.. أم هذه البلدة النائية التائهة فوق الأرض؟!..).

يصف الروائي مشهد المعلم وحيداً في غرفته: (شعر أنه سجين في سجن لا يعرفه، ولا يعرف سبباً لوجوده فيه، واستدار فلم يجد حوله إلا جدران الغرفة، وكل ثقب فيها عينٌ تسخر منه.. كاد يصرخ لكنه تجلد قليلاً، وأراح يديه المتعبتين على ركبتيه كأنه يحنو على ذاته، ويدفع بمنكبيه غربةً قاسيةً لم يعتد عليها).

المستوى الاغترابي هنا هو وحدةُ المعلم في غرفته، وبدء نوع من الإحساس الداخلي، والتداعيات الحزينة، وارتفاع المستوى القلقي لدرجة أنه كاد يصرخ.. بمعنى تسرب بعض

الفصام لديه، واختلاط الأشياء، والهبوط في سقف تماسك داخله النفسي.. وهذا مستوى اغترابي متقدم أيضاً في غربة الذات الإنسانية عن محيطها.

. الفصل الثاني من الجزء الأول/ص 15/من الرواية: في هذا الفصل يتحول المقهى النهاري إلى ملهىً ليلي ترتاده نخبة الطبقة الاجتماعية في البلدة بعد التاسعة مساءً حيث يغادره رواده في الثامنة مساءً، ويتحول إلى ملهى ليلي ترتاده الفئة المهيمنة على أمور البلدة، وتشمل هذه الفئة كما تقول الرواية: قاضي البلدة، والطبيب، والصيدلي، وتاجرين كبيرين، والمزارعين الثلاثة الذين يملكون الأراضي الزراعية الممتدة على ضفة النهر، وعدداً من كبار الموظفين، وأتباع الحاكم الذي يصرف أمور البلدة. تأتي المطربة الراقصة، ويسهرون على غنائها، ورقصها، وعريها.. وفي اليوم المخصص لزيارة الحاكم للملهى يغادرون جميعاً ليبقى الحاكم مع المغنية دون أن يراه أحد، فهو يأتي سراً ويصطحب المغنية إلى غرفتها على سطح المقهى ويغادرها في الرابعة صباحاً.

. يقول المؤلف: (كان الصمت يغلف أعمال الحاكم وتصرفاته في غرفة المغنية السمراء، وليس من يدري أية مشيئة جعلت المغنية سمراء البشرة، ملساء الجسم.. هل لحياة الليل التي تعيشها أثرٌ في ذلك؟!.. أم أن شهوة الحاكم قد جعلت جسدها كما يرغب؟!). المفارقة الكبيرة أن المغنية التي تمارس طقوسها الأسبوعية مع الحاكم (لم تسمع صوته قط، ولا عرفت نبرة صوته، ولا استبانت خطاً من ملامح وجهه.. كانت تسمع زفيره فقط.. زفير عاصفة عاتية تكتسح صحراء قاحلة في ليلة موحشة صرصر). ولطالما رغبت أن تسأل الحاكم، وتحدثه، وهو يعبث بجسدها لكن وصية أمها المغنية السابقة كانت في أذنها، ووعيها (إذا كنت حريصةً على أن تعيشي حياةً طويلةً فالزمي الصمت، الصمت المطبق).. هكذا أوصتها أمها.

. قدَّم هذا الفصل من الرواية مجتمعاً طبقياً هو قائم في السائد الاجتماعي، وفي مراحل مختلفة. فيه تتحالف القوى الطبقية الغنية من تجار وكبار الموظفين، وبعض أطراف السلطات الإدارية، والقضائية لتشكل نسقاً مصلحياً له عوالمه، وتجارته وحصصه، وسهراته، وسفره، ولهوه، وسريته لعدم كشف قضاياه ومسائله، ومصالحه.. وهكذا يمضي طقوسه وملاذه..

. يركز المؤلف على/ظاهرة الصمت/لدرجة أن المغنية لا تجرؤ على التحدث مع الحاكم الذي يداعب جسدها ليلاً ويمضي معها الساعات تحت جنح الظلام دون أن تستطيع التعرف على وجهه.. بل تحس نهمه الجنسي، وزفير شهواته القوية.

. في هذا المشهد من الرواية يقدم المؤلف نمطاً سلوكياً/للحاكم/المتخفي الذي يصر أن لا يعرف شيء عنه.. كي تبقى له هيبته. حتى خلواته العاطفية يسودها الصمت.. وهي المكان الذي يبوح به الإنسان بما في أعماقه حيث يطغى عامل الشك، والحذر من الجميع، والشعور بالارتقاء فوق الجميع.. وبالتالي تغيب الشفافية، والوضوح.. كي تبقى هيبة الحاكم.. بالنسبة لانضمام الطبيب، والصيدلي وهما نمط ثقافي ينتمي للطبقات الوسطى التي تشكل الحامل الاجتماعي في أي تغيير نهوضي تنويري.. في تقديري هنا حصلت الخيانة الطبقية لدور المثقف الذي التحق بطبقة الإقطاع، والسلطة، وغاب عن دوره التنويري الجماهيري.. والخيانة الطبقية والفكرية واردة لدى الكثير من المثقفين أمام المغريات المادية، ومحاولات احتواء هذه القوى وبالتالي توظيفها في مديح السلطة، والدفاع عن سياساتها.

. في الفصل الثالث من القسم الأول يتحدث الكاتب بلسان معلم القرية عن النهر المجاور للقرية وعن رتابة مائه وجريانه، وعن المطعم الصغير في البلدة ووجباته المألوفة، وصحونه الفخارية، وعن ساعة الساحة الرئيسية ودقاتها، وكيف تنظم شؤون الناس فعلى دقاتها تفتح المخازن، وتغلق، وتبدأ الدراسة وتنتهي، ويتمنى المعلم أن يستطيع زيارة الناس والتعرف عليهم في بيوتهم، وأحاديثهم لكن ذلك مستحيل فكل مغلق لمنزله ومنطوٍ على نفسه، حتى أهل التلاميذ لا يراجعون المعلم، ولا يسألون عن أبنائهم.

. يشير المعلم إلى تعرفه على مكتبة القرية، وإلى الغبار الذي يملأ رفوفها، ويتحدث عن قيم المكتبة العجوز الذي لا يسمع، ولا يمكن مخاطبته إلاَّ بالكتابة، ينتقي المعلم بعض الكتب ويريد تسجيلها فيجيبه العجوز بابتسامةٍ هزيلة (لا حاجة لذلك فلن يستطيع أحد أن يمضي بالكتب بعيداً).. وعندما حاول المعلم الحديث معه وسؤاله أجابه العجوز (أعرف أنك تحب أن تكلم كثيراً، وأن تسأل كثيراً، ولكني أقول لك بإخلاصٍ، وأنت على عتبة عالمنا، لا حاجة إلى الأسئلة، خُذ الكتب، وامضي بها، وإذا انتهيت من قراءتها فعد وخذ غيرها). وجد المعلم في هذه الكتب مجالاً لقضاء وقته،وهكذا أصبح يمضي وقته بين التعليم، والقراءة، والتجوال قريباً من النهر (ذي المجرى الهادئ الثابت بمسيره المنتظم الأبدي في انتظامه).

. تابع المؤلف في هذا الفصل الحديث عن الرتابة في هذه البلدة، فحركة النهر رتيبة هادئة، ووجبات المطعم رتيبة مكررة معروفة كل يوم، وساعة الساحة رتيبة بدقاتها، حيث تنظم أعمال الناس، وأبواب الناس مغلقة، وأفواههم لا تنطق إلاَّ بالحد الأدنى، حتى

أهل التلاميذ لا يسألون عن أبنائهم، والمعلمون من البلدة يحملون طبائع أهل البلدة بانطوائهم وقلة كلامهم.. أما مكتبة البلدة فهي مليئة بالغبار ولا من يستعير أو يزور، وقيمها كما يبدو كبير السن لا يسمع، وكلامه قليل أيضاً.. وهو مفترضٌ أن يكون رمز الثقافة وحراكها.. وأن يكون مثقفاً للناس ومحدثاً لهم.

. يعيد الكاتب تقديم مجتمع مغلق، غير منفتح. هو مجتمع رتيب يسوده الصمت، والانعزال، وكلٌ في شأنه وبيته، وقد استسلم لواقعه هذا، والمفارقة الكبيرة حتى الآن هو خلو المجتمع من الاستثناء ومن النماذج المنفتحة الطامحة للخروج من الرتابة، والراغبة في إحداث تغيير ولو نسبي في رتابة هذا /الساكن الاجتماعي/.. هل هو الخوف؟ أم اليأس الذي ألغى أي أملٍ، أو حراكٍ، أو رغبةٍ في التغيير والتنوير؟! سؤالٌ هو برسم الرّواية التي قدمت مساحةً مغلقةً ودوائر اجتماعية محكمةً، وأنماطاً إنسانيةً مقموعة، تعيش لحاجاتٍ يومها مستسلمةٌ لواقعها؟!.

. في الفصل الرابع ص/31/يدور حديثٌ ولأول مرة بين صاحب المقهى، وبين المعلم، سأله صاحب المقهى: (آمل أن تكون قد تآلفت مع جوِّ البلدة؟) أجابه المعلم (لم أأتلفْ.. ولن أأتلف أبد الدهر).. عند ذلك قال له صاحب المقهى هذا أعرفه.. حتى معلمو البلدة من أهلها هم في هذا الوضع، كلٌ منهم غريب عن الآخر.. (أما ما أقصده فهو تآلفك مع الجو، والطعام، والشراب هذا كل ما في الأمر؟!).. ونصحه بأن يستمع إلى ما يقوله النهر، والسهول!.. (استمع إذن إلى الصمت اصغِ إلى صمتها فقد تجد فيه من المعاني ما لا يقدمها لك الراديو).. النصيحة بالصمت هي التي قدمها صاحب المقهى.. وكأنه يقول له هذا أفضل لسلامتك، وراحتك،.. أما ما خطر في بال المعلم فهي أخته البعيدة عنه، وربما كانت الأنموذج الإنساني المحب الوفي الذي يبحث عنه، ولن يجده، بسبب بعد المسافة.

. في الفصل الخامس ص/39/.. لقاء المعلم مع أحد تلاميذه الذي كان يلعب بالرمل على شاطئ نهر القرية، ومحاورته. إجابات التلميذ القليلة، ومحاولة تهربه من الحوار.. يوحي ذلك بالخوف الذي يُسيطر حتى على الصغار في مسألة الكلام، أو الاتصال ببعضهم، أو بالآخر القريب.. لقد خاف الفتى عندما سأله المعلم: (والحاكم هل تعرفه؟..) أجاب الطفل (ما شأننا به، يجب ألاّ نتحدث عنه، بهذا أوصانا أهلنا) ص /45/.

. يشير الفصل الخامس إلى أن الكثير من القضايا نتعلمها من الصغار، وأن بعضهم (حكماء صغار).. وأن العبقرية ليست بالعمر بل بالعطاء.

3 ـ المرحلة الثانية: الانتقال الدرامي في أحداث الرواية:

. في الفصل السادس ص /47/ تسلل المعلم إلى الملهى بعد العاشرة ليلاً، جلس في مدخل الملهى حضر سهرةً غنائية لمغنية الملهى.. انصرف قبل الحضور كي لا يعرف به أحدٌ. علم به صاحب الملهى.. لم يرد إحراجه أو لفت النظر إليه، انزعج صاحب المقهى من حضوره، وفي اليوم التالي نبهه وحذره من الحضور، وأن الحاكم لا يرضى رغم التعاطف الذي شعر به صاحب المقهى من المغنية تجاه المعلم ورغبتها في السماح له.. لكن أفهمها أن ذلك ممنوعٌ ومحذوره كبيرٌ.

. في الفصل السابع ص /59/: يستسلم المعلم لنداء داخله برغبة رؤية المغنية ثانيةً، حيث أحس رغبتها في ذلك، ووجد في صوتها، ونظراتها متنفساً لغربته، كما أحس ميلها صوبه، وقد أيقظت عالماً ظنه غائباً ومنتهياً.. في نفسه.

يغامر ويذهب إلى المقهى للمرة الثانية مساءً وقبل حضور الزبائن المعتادين والمألوفين.. وجد المغنية تتناول عشاءها. حاول صاحب المقهى إخراجه لكنّ المغنية أبقته ودعته إلى الطعام فجلس أمامها. أحس صاحب المقهى أن كل شيء قد انتهى. خاف صاحب المقهى من نتائج ذلك.. تحادثت مع المعلم.. أبلغته سأمها من هذه الحياة ومن هؤلاء الناس.. وأنهم بالنسبة لها كالطاولات في المقهى.. أخبرته بغربتها ووحدتها وأنها تعاني ما يعانيه هو من وحدةٍ وغربة.. اطمأن المعلم بلقاء إنسان يحسُّ بذات ما في داخله، ويعيش نفس غربته، وعندما سألها عن صفوة القوم؟! أجابت: (ليس يهمني أمرها.. أنت تأتي متى تشاء.. إنني أرغب في رؤيتك، وأتمنى أن أراك دائماً. لقد لبثت أبحث منذ مجيئي إلى هذه البلدة عن إنسانٍ يخفف غربتي فلم أعثر عليه.. وها أنذا أجدك اليوم!).

شكل حضور المعلم في سهرة المقهى إزعاجاً، واستغراباً من الحضور.. استفسر الطبيب من خادم المقهى عن هذا الغريب، ومن أحضره.. أجاب صاحب المقهى أن المغنية هي التي استبقته.. عرف الجميع أن المغنية هي التي استبقت المعلم.

أحسّ أهل المقهى أن سهرتهم ليست كباقي السهرات.. لقد نغص هذا الغريب عليهم أمنهم واستقرارهم.. كان المعلم يشعر أن المغنية تغني له وحده.

بدأ الهمس: كيف سيقضون على هذا الغريب؟؟!..

. في الفصل الثامن ص /68/: اعترى القلق المعلم فقد سرى خبر سهرته في الملهى في كل البلدة سمعه قيم المكتبة، وقرأه في عيني صاحب المطعم وزوجته، سمع صوت

الطاهية في المطعم تردد ما قاله المزارع المالك لزميله (لابدّ من تطهير البلدة من هذا الرجس!!)

أمام هذا القلق وإذ يطرق بابه.. وإذا المغنية قادمة إليه، رآها في معالم جميلة وجهاً، وقامةً، ولباساً، يختلف عن صورتها في المقهى، أبدت رغبتها بزيارته، وشوقها إليه، وانتصار هذه الرغبة في هذه الزيارة.. وطمأنته أنها لجانبه، وأنها تدري ما يحدث في البلدة.. حدثها عن نفسه، وعن حياته، وعن طفولته، وأنه لم يبق من أهله وأقربائه سوى أخته.. أيضاً هي حدثته عن وحدتها، وكآبتها، وظروفها والزيارة الأسبوعية للحاكم لها في غرفتها على سطح المقهى، كانت بحاجةٍ إلى إنسان تبثه همومها.

تمنت عليه القدوم دائماً للملهى.. طالت الزيارة.. وتأخر نزول المغنية للملهى تلك الليلة.. أدرك الجميع أن هناك شيئاً جديداً.. أحسُّوا أن المغنية لم تكن تغني لهم.. ولم تكن ترقص لهم.. التفتوا إلى المعلم الغريب، ورموه بنظرات الحقد، خامرهم شعورٌ أنهم أصبحوا الغرباء في الملهى.

. في الفصل التاسع ص /75/: يتحدث الكاتب عن التبدل الذي حصل في حياة المعلم بعد تعرفه على المغنية، لقد ضعف إحساسه بالغربة، وأصبح قلبه عامراً بحب عميق.. أصبح يحب غرفته بعد زيارتها له.. أصبح للكرسي البالي معنىً في نفسه بعد أن جلست عليه، ورتابة النهر أصبح لها معنى، بعد أن مشى معها على ضفافه، لقد أحب المعلم، وطرح عنه ثوب الغربة. حتى أداؤه التعليمي أصبح أكثر نشاطاً.. اقتربت المغنية أكثر منه، وتكررت زياراتها له، جلست إلى جانبه.. داعب شعرها وعنقها، أحاطت ذراعه بظهرها.. بادلها الأحاديث، خصوصاً امتعاض الجميع منه، أخبرته أنها تختصر الأغاني، والسهرة أيضاً عندما لا يكون حاضراً. صارحته أن تعرفها عليه (أعطاها أملاً بالخلاص).. قالت: لابد أن نترك البلدة لنعيش في مكانٍ آخر.

. الفصل العاشر /ص 79/: يتحدث هذا الفصل عن غرق طفلٍ من أطفال المدرسة في نهر القرية وهو من التلاميذ المتفوقين، وما أحدثه ذلك من ضجيجٍ في القرية، كان هذا الطفل قريباً إلى قلب المعلم، وكان يسير وإياه يتنزهان أحياناً على ضفاف النهر.. قال المعلم: (لقد آلمني موت هذا الفتى كثيراً.. وزفر زفرةً حارةً وهو يقول: (إني لأرى في هذا الحادث نذير شؤم!؟).. حاولت المغنية التخفيف من ألمه وضيقه فلم تلفح.. أخبرها عمها صاحب المقهى أن موت الطفل سيكون له آثار سيئة.

. لم يغلق المقهى يوم موت الطفل.. بل كان رواده أكثر صخباً، وأكثر شرباً وسكراً، حتى كادت الآلات الموسيقية تتحطم.. كان

مقعد المعلم خالياً.. كانت جماعة الملهى تتغامز فيما بينها.. كان صوت المغنية في تلك الليلة متهدجاً.. باهتاً، وحركاتها فاقدة لحريتها وانطلاقها. أغفى المعلم جفنيه بعد قلقٍ، وتعبٍ، وسهرٍ طويل.

. المفاجأة الكبيرة في هذا الفصل أن الملهى لم يغلق احتراماً لموت الطفل.. وأن حادثةً إنسانيةً بهذا الحجم (موت طفل).. لم تثر شيئاً عند الطبقة الخاصة في هذه البلدة.. وتابعت سهرها وملذاتها.. وهنا يقدم المؤلف نمطاً استهلاكياً تعيشه هذه الطبقة وبالتالي فموت طفلٍ، أو جوع مثقفٍ، وحصاره.. أو هموم الفقراء، والمحتاجين ليس في بالها.. بل هي في عوالمها المخملية، والمادية.

. الطبقة الاجتماعية التي قدمتها الرواية هي طبقة ذات ذهنية إقطاعية، وهي لا تنتمي لفئة البورجوازية المتنورة.. بل الإقطاع المتخلف المحافظ.. وان وجود الطبيب، والصيدلي، وربما القاضي لم يضف شيئاً لهذا المجتمع ولم يجعله أكثر انفتاحاً.. السبب خروج الفئة المثقفة عن دورها لاندماجها في السائد الاجتماعي سلامةً لها ولمصالحها ولأن إرادة الحاكم في البلدة هي مع الثبات، وعدم التغيير، مع الصمت وعدم الكلام، مع الرتابة وعدم التجديد، وبالتالي مع كل هذا.. خوفاً من التغيير الذي قد يؤدي بهذه السلطة.. حال أن يخترق هذا الساكن الاجتماعي، وبالتالي يتمرد عليه.

4 - القسم الثاني من الرواية: (الذروات التراجيدية في حياة المعلم بطل الرواية):

. الفصل الأول: /ص 87/: يبدأ الفصل بقول الجنديين المقتحمين لغرفته (أنت موقوف).. بعدها قاداه إلى السجن، المفارقة أن السجن هو في الأساس معبدٌ قديمٌ في القرية. عثر على لوح خشبي جلس عليه.. بدأت التداعيات، والهواجس، ومئات الخواطر تمر في مخيلته. لا يذكر أنه أخطأ، أو قصر في واجبه، فكر بالمغنية، وافترض مسألة الحب مسألةً شخصيةً، والمغنية حرةً فيمن تحب، وهو لم يحرم جماعة الملهى السهر والغناء ورقص المغنية، هل زيارته لها أو زيارتها له يشكل خرقاً؟؟!.. ألم يحبها الآخرون وقد سهروا معها؟!.. تذكر أخته الوحيدة وهل سيراها. راودته خواطر، وأحلام، وكوابيس، حاول أن يستبعد السيئ منها.

يبدأ هذا الفصل بالخطاب المرعب (أنت موقوفٌ).. وما تحمله هذه الكلمات من خوفٍ، وسلطةٍ، وتسلطٍ، ومفاجأة وغياب الحدِّ الأدنى من الخطاب الإنساني، أمّا مكان التوقيف فهو مرعب، ولا أحد يزوره، أو يسمح له بزيارته، لا قريب، ولا صديق له.. أما تذكر أخته فالأخت رمز الحنان.. وكم هو سعيدٌ لو عاد لأحضانها إنَّها رمز الأمِّ هنا.

. في تقديري وقع المعلم في سوء التقدير عندما افترض أنه يستطيع الدخول في عوالم لا يسمح له بدخولها.. خصوصاً وأن بعض أطرافها هي قوى اجتماعيةٌ، وسلطةٌ، بما فيها حاكم البلدة. هذه الاقتحامية أملتها رغبته في الخروج من عزلته، وربما كبته ومعاناته والذي وجد موقعاً له عند المغنية.. ثم هناك الإشارات الواضحة التي وصلته من صاحب المطعم، وقيِّم المكتبة، وجوِّ القرية العام المغلق، والمعزول.. فقد غامر بنفسه، ودخل عالماً ليس له.. مستسلماً لثقافة إيمانه بالحرية، وحقه في الحياة.. ناسياً ما قد يلقاه.. لقد أقدم على مغامرة لا تحمد عقباها.

. القسم الثاني من الرِّواية الفصل الثاني: ص /94/.. في هذا الفصل يأتي قاضي التحقيق إلى السجن ليأخذ إفادة المعلم.. كانت إفادةً شكليةً تضمنت ما يلي: أأنت الغريب الذي جاء للبلدة أول العام؟ كم عمرك؟ ما عملك؟ اكتفى القاضي بذلك.. حاول المعلم مناقشته وسط دهشته، وجنونه من هذا التحقيق، سائلاً: أية تهمة وجهت إليَّ؟. أجابه القاضي متهمٌ بقتل تلميذك الفتى الصغير؟ كاد المعلم يُصعق.. ولكن من أدانني ومتى حوكمت؟ أجاب القاضي: لقد أدانتك البلدة كلها معاً، وحُوكمت، وحكم عليك يوم وطئت أرض هذه البلدة.. لقد كنت صديقاً لهذا الطفل، وكنت توده.. ألم تسر مع الفتى في جانب النهر..؟!. أنت الذي شجعت الفتى للاقتراب من النهر.. لم تسرع لإنقاذه.. لم تحضر دفنه ولم تعزِّ أهله.. أجاب المعلم: كنت في غرفتي، وأنا غريب أجهل سكان البلدة.. ثم إنك لم تذهب للملهى تلك الليلة!. أجاب المعلم كنت حزيناً قال القاضي.. لكنَّ حزنك لم يمنعك من تقبيل المغنية في غرفتك.. هنا أُسقط في يد المعلم.. ولم يعرف بماذا يجيب.. شعر المعلم أنَّه يرتجف، ويكاد يختنق.. لم يكن يقدر أنَّ عقابه الموت، وبذنب لم يقترفه.. قال المعلم: كنت أتمنى أن يحكم علي بغير الموت، بالسجن مثلاً.. أو بنقلي إلى بلدةٍ أخرى.. أجاب القاضي.. لا فرق بين سجنٍ يمتدُّ سنواتٍ قليلةً، وسجنٍ يمتدُّ سنواتٍ طويلةً.. أما نقلك فلن يفيدك. كلُّ البلاد سواءٌ، أليس كذلك؟!.

. في حوارية المعلم مع القاضي يتجلى كيف تصدر الأحكام.. وكيف تغيَّب العدالة، وكيف يغيَّب حقُّ الدفاع.. ويقدم أنموذجاً للمسافة بين حلم المعلم ومنطقه وبين طبيعة العلاقة القائمة في وضع البلدة وآلية حكمها.. تظهر المفارقة بين المنطقين.. منطق المعلم كأنموذجٍ اجتماعيٍّ منفتح، ومنطق الاستبداد.. وكيف يفكر الحاكم فيه.

. القسم الثاني.. الفصل الثالث ص /102/: تقوم المغنية بزيارته في السجن.. تبادل الأحاديث معها أظهرت ألمها على ما حلَّ به.. تبادل العواطف معها.. دار بينهما

حوارٌ.. قالت المغنية ((هل تدري أن المغنية التي كانوا يعرفونها قد ماتت، ودفنت إلى الأبد.. وأنَّ مغنية جديدة كئيبةً لن تعرف الفرح الحقيقيَّ بعد اليوم قد ماتت على أنقاضها.. لقد جئت ذات يومٍ لتوقظ نفسي المغلقة، وهكذا تفتحت نفسي للمحبة الصحيحة العميقة التي ما عرفَتها قطُّ.. وما كان ذلك إلاَّ حلماً قصيراً جميلاً.. أيها الغريب لماذا أتيت توقظ قلبي!؟.)) نصٌّ تعبيريٌّ متقدمٌ يدل هو والكثير غيره من النصوص على اللغة المتقدمة وعلى الأسلوبية السهلة لدى الكاتب.. أخبرته المغنية بالجهود التي بذلتها لإنقاذه يجيبها لا حاجة إلى ذلك فالقضية منتهية.. كان المعلم في خوفٍ من الموت، وكانت المغنية في خوفٍ من العودة للوحدة القاسية، بكت المغنية، تذكرت كيف ماتت أمها؟! ماذا لو مات عمها صاحب المقهى؟!.. حاول المعلم التهدئة من بكائها قائلاًَ: لقد جئت مُكرهاً إلى هذه البلدة.. وهكذا سأذهب مرغماً عنها.. انتهت الزيارة بقبلةٍ طويلةٍ.. قطعتها أوامر /الجنديين/ بانتهاء الزِّيارة.. وإغلاق باب السجن.

. القسم الثاني: الفصل الرابع ص/110/: لم يزر الحاكم المغنية فترةَ وجود المعلم في السجن، كانت تنوي الطلب من الحاكم العفو عنه، ومناقشته في وضعه.. حاولت زيارة الحاكم في قصره لكنه لم يقابلها.. وأبلغها عن طريق الجندي أن لا تتدخل في شؤون لا تعنيها.. عادت المغنية منكسرة القلب حسيرةً: (أهكذا يعاملها الحاكم؟ وقد أنَّ كلُّ جزءٍ من جسدها تحت وطأته ساعات..!!).

زارت بعدها منزل القاضي.. حاولت مناقشته بأمر المعلم.. أفهمها أنَّ كلَّ شيء قد انتهى.. وأنَّه لا يستطيع أن يفعل شيئاً ولو كان يستطيع لساعدها.. سألته.. وهل سيموت حقاً؟.. أجابها بحرقة: (أجل سيموت وسيسحق كما يسحق الصرصار).. غادرت المغنية. دخل القاضي غرفته وهو يقول: (ومن يدري.. لعل البلدة تريد أن تقتله لأنه بريءٌ فعلاً؟!).

في هذا الفصل يبدو بيت القاضي من دون حراسةٍ.. كما يبدو القاضي مغلوباً على أمره فهناك مشيئة الحاكم، والقاضي غير قادرٍ على فعل شيء.. وعلى ما يبدو يحمل القاضي بعض الضمير والوجدانية.. ولكنه جزءٌ من حالةٍ عامةٍ لا يستطيع مقاومتها.

5 ـ خاتمة الرواية:

. القسم الثاني.. الفصل الخامس ص /118/ في هذا الفصل يستيقظ المعلم من حلمٍ جميلٍ بسبب سقوط صخرة بجانبه.. يصرخ أنا عطشان ظناً منه أن جنديّ الحراسة سيعطيانه الماء.. لكن لم يلبِّ نداءه أحدٌ.. ولم يردَّ أحدٌ على صراخه.

بدأت النهاية المفجعة حيث بدأ سقوط

الصخور عليه من النوافذ، والكوى التي لم يكن قد رآها قط.. حاول تجنبها.. لكن أدرك أن لا سبيل للهرب منها.. سقطت واحدةٌ على رجله.. وأخرى على يده.. (وراح يهيم في محبسه كحيوان مذعور مُثار).. توالى سقوط الصخور عليه تلوى من الألم، والدماء تنزف منه.. استمر سقوط الصخور ساعاتٍ، وهو يرزحُ تحتها.. لفظ أنفاسه الأخيرة (لقد تمَّ كلُّ شيء).. امتلأت جراحه بفتات الصخور.. (وسيطر على المكان الظلام الأبدي الجديد)..

. الميتةُ مريعةٌ.. لقد مات رجماً.. لم يسق الماء قبل موته.. وحيداً.. المكان مظلمٌ.. لا أهل ولا مشيعين.. لا من يعزي.. ولا من يعزى لا ذكر، ولا من يذكر.. هو منسيٌّ.. مشهدٌ تراجيديٌ مختلطٌ ومأساويٌ.. ومأساةٌ إنسانيةٌ كبيرةٌ بدون ذنب.. سوى تجربة حبٍّ.. متواضعةٍ.. كانت بعمر الزهور.

. القسم الثاني . الفصل السادس: ص /122/ نهاية المأساة:

يفتش الجنديان غرفة المعلم.. وتُؤخذ ثياب المعلم ليتقاسمها الجنديان.. أمّا كتاب تعيبه معلماً فقد أرسله الحاكم للجهات المعنية مع إعلام بموته.. قال صاحب المقهى: (إذن هذا كلُّ ما يمثل المعلم: (ورقة تعيينه، ورقة نعيِّه).. (ليته أشار إلى ما جرى بين تلك البداية وتلك النهاية.. قليلٌ من الحبِّ، وكثيرٌ من الألم).. قاطع القاضي سهرات الملهى.. بقي مكان جلوس المعلم في الملهى شبحاً يلاحق الجميع..

يختم المؤلف: (تابع النهر سيره الممل المألوف.. عادت المغنية تقضي نهارها سجينةً في غرفتها، كانت تجهش بالبكاء وتنبجس الدموع من عينيها حارةً سخيةً، لم يكن يسيطر على البلدة إلاَّ الهدوء المعروف، والرتابة المعهودة.. الشمس تشرق وتغيب، ساعة البلدة تحرك عقاربها تحدد مواعيد عمل الناس وشؤونهم).

6 ـ مقاربةٌ نقديةٌ في فضاء الرِّواية، ومحمولها الاجتماعيِّ الفلسفيِّ:

. السمة العامة للرواية وهي سمة /تراجيدية/ حزينة، وهي تمثل مأساة المثقف، وغربته الدائمة، ومستويات هذه الغربة، ودوائرها المغلقة، فنسق الغربة الذي قدمته الرواية نسقٌ متنامٍ فمن حصار إلى حصارٍ، ومن دائرة نفي إلى دائرةٍ أخرى.. فالمعلم في متواليةٍ من دوائر الاغتراب، والنفيِّ. ليس النفسيِّ فقط.. لكن الجسدي من حيث السفر، والتعب، والبرد، ونأيُّ المسافة، والوحدة، وغير ذلك هذا المستوى الاغترابي ليس ظاهرةً فرديةً بل هو حالةٌ عامةٌ، وتصل مستوى العالمية، وكم من فئات التنوير، والتّميز راحت ضحية ثقافتها، ومعرفتها، وأدائها من الحلاج، إلى ابن رشدٍ، إلى كوبر نيكوس إلى الكثيرين.

. قدمت الرّواية مجتمعاً مغلقاً آثر الصمت، والسكينة، ولقمة العيش، والتسليم بالواقع، والاستكانة له.. قبل كلَّ ذلك خوفاً، وطلباً للسلامة، وخشيةً من بطش الحاكم.. لكن المفارقة الكبيرة أن تخلو البلدة من أفراد، أو جماعاتٍ تحمل أفكار التنوير، والتغيير، والخروج من الحالة السّاكنة.. وهذا تعبيرٌ عن مستوى خشية الناس من بعضهم، وعدم ثقتهم ببعضهم فكلٌّ يخاف الآخر.

. إنَّ حلم المعلم، وتوقه لحياةٍ جديدةٍ تكسرُ رتابة هذا المألوف، والسَّاكن الاجتماعي جعلته يقدم على مغامرة حبِّ المغنية، وبالتالي إثارة نقمة النخبة الغنية في البلدة عليه، مما أدى لاستهدافه وما آل مصيره إليه.

. لا شك أن المجتمع الذي قدمته الرّواية هو مجتمعٌ طبقي، وهو ينتمي لمرحلة ما يسمى /الإقطاعية/ في التقسيم الزمني لمراحل تطور المجتمعات وهو مجتمعٌ اندمجت فيه النخب المهنية القليلة كالطبيب، والمهندس، والقاضي مع هذا المجتمع متماهيةً معه، ومع سلطته، ولم تكن في الموقع الرَّافض لهذا القائم الاجتماعي وسلبيته ربما حفاظاً على مصالحها، وراحتها، وخلاصها الفرديِّ.

بعيداً عما تلقته من ثقافةٍ، وأخلاقياتٍ، وقيم عامة تنتمي للجديد.

. الكثير من الأعمال الروائية تقدم قراءات استشرافيةً مستقبليةً.. فهل رواية (في المنفى) الصَّادرة عام /1962/ كان استشرافات الروائي /جورج سالم/ لحصارات الزمن العربيِّ، والعالميِّ، وسمته /التراجيدية/ الحزينة، وإغلاق العدالة، والتعاون، والسلام لصالح الحروب، والهيمنة، والقتل، والتشريد.. والأمثلة قائمةً من فلسطين إلى /كونتي نامو/الخ.

. لم يحدد المؤلف زمن الرّواية ومكانها، فبقيت جغرافياً الرِّواية عالميةً بالدلالة.. فهذه البلدة التي لم يُذكر اسمها يمكن أن تكون بلداً في أيِّ جزءِ من العالم، وهذا الزمن الذي لم يحدد هو زمنٌ مفتوحٌ للماضي، وللحاضر، والمستقبل فالرؤية الزمنية العامة في الرواية هي رؤيةٌ تشاؤميةٌ في سياقها الزَّمني لا تنبئُ من خلال كل مفاصل الرِّواية وإيقاعها بنوافذ أملٍ وتفاؤل.. بل قدمت خاتمةً عدميةً /للمعلم/ رمز التغيير وهي أنَّه مات رجماً، وأنَّ سجنه كان معبداً في ماضي الزمن..

. في مستوى تنامي الحدث القصصي، وذروة الحدث.. كان هناك مسألةٌ فنيةٌ كبيرةٌ وملفتةٌ فكلُّ فصلٍ في الرِّواية يحملُ (ذروةً معينةً).. يسري مفعولها النفسيُّ عميقاً وهادئاً بدءاً من الفصل الأول حيث أخبره صاحب المقهى (أنت الغريب الوحيد في القرية) وكم كان إيقاع هذا الكلام مؤثراً، ومؤلماً..إلى نصيحة قيِّم المكتبة له (أن لا يسأل كثيراً) إلى قول التلميذ (ما لنا وللحاكم.. لقد أوصانا أهلنا أن لا نتحدث بشأنه) إلى مشهد موت التلميذ، إلى النظرات الشَّزْرة التي تلقاها من

الكثيرين، إلى خطاب الجنديين دون سلامٍ: (أنت موقوفٌ)..

إلى النهاية المفجعة بهذه الميتة، إلى شكلِّ الإخبار لدائرته بموته (لقد مات المعلم) ولم تحرك دائرته ساكناً، أو تسأل عن السَّبب وإنما تلقت خبر الوفاة مع قرار تعيينه.. لم تذكر له جنازةٌ، لم تحضر أخته، وربما لم تُخبر بوفاته، لم يصلِّ عليه، لقد مات ميتةً جاهليةً.

. أقول: لقد قدَّم هذا البناء القصصي الروائي الحزين المتراكم مساحةً حزينةً كبيرةً من السَّواد، وبالتالي الإيقاع تلو الآخر في نمو الحدث القصصيِّ باتجاه الألم، والغربة، والضياع، وغياب المعين، والمساعد، فالمجتمع غلفه الخوف. وطلب الخلاص الشخصي، وغاب فيه الحد الأدنى من التضامن الاجتماعي أما القاع النفسي/السايكولوجي/ الذي قدمه المؤلف هو قاعٌ لا يحمل بذور الأمل، مساحته الخوف، والقلق، والحذر للجميع من الجميع.

. بالنسبة لموت الطفل.. لم تشر الرواية: هل وقع ذاتياً في النهر؟، أم أن هناك من أوقعه في النهر؟ والإشارة الوحيدة هي قول القاضي: أنت من علَّمه الاقتراب من ضفة النهر.. والمعلم لم يقل للتلميذ ذلك، والتلميذ متفوقٌ وفي حالة وعي، وحتماً هو لم يجازف في الاقتراب من النهر.

. قدَّمت الرواية/نمطاً ذرائعياً/كبيراً.. كيف تفبرك الأسباب، وتُنصب المكائد، وتُلفق التهم، ويحاسب أناسٌ على ذنوب لم يقترفوها.

وهذا ينسحب فردياً وحتى دولياً.. ومنطقة القوة والغلبة والسطوة.

7 ـ الفنية الأسلوبية، واللغوية في الرواية:

الأسلوبية السردية المفارقة في نصوص الرواية.. وفي تقديري سائر الأعمال القصصية للأديب (جورج سالم) هي قدرته على الجمع بين الغنى الرائع في المشهد الوصفي خصوصاً النفسي وحتى المشهدي الخارجي وبين الإيجاز السردي لأداء وإيصال هذه المعاني بأقل المقاطع والصفحات، فهو لا يحتاج التمهيد الطويل، ولا الاستطرادات السردية الكبيرة كي يوصل معانيه.. وهذه خاصةٌ أسلوبيةٌ متميزةٌ لديه.. فهو في روايته (في المنفى).. والتي لا تتجاوز مئةً وخمساً وعشرين صفحةً قدَّم عملاً ملحمياً كبيراً، ومأساةً إنسانيةً ضخمةً، وتفصيلاتٍ وصفيةً جميلةً أغنت الفضاء الرِّوائيّ بدلالاته المطلوبة، ومحموله الفكريِّ الفلسفيِّ.

في وصف ضفة النهر: (هذه الضفة الموحشة الخالية من النَّاس والحياة، إلاَّ من بعض الفلاحين، الذين يظهرون، ويختفون كالظلال أحياناً).

في وصف المغنية (كانت المغنية تستسلم للصمت استسلام سائر أبناء البلدة.. الصمت المطلق الذي يتجلى في حركات العيون، والشفاه، وفي رقاد الليالي الطويلة

الصامتة).

قال قيّم المكتبة للمعلم: (أعرف أنّك تحب أن تتكلم كثيراً، وأن تسأل كثيراً، لكنني أقول لك بإخلاص، وأنت على عتبة عالمنا، لا حاجة إلى أسئلة، خُذ الكتب، وامض بها).

في سؤال المعلم عن قيم المكتبة وأنه أصمٌّ قال صاحب المقهى (لا تعجب.. فالحقُّ أنَّ كلَّ إنسانٍ عالمٌ مغلقٌ على نفسه.. وستدرك ذلك ذات يومٍ).

في كلامٍ آخر لصاحب المقهى (استمعْ إذن إلى ما يقوله النَّهر، وإلى السَّهول!؟.. قال المعلم (إنَّها صامتةً لا تقول شيئاً) ضحك صاحبُ المقهى قائلاً (استمع إذن إلى الصمت، اصغ إلى صمتها فقد تجد فيه من المعاني.. ما لا يقدمها لك الرَّاديو). والكثير غيرها واردٌ في سياق الرواية.

. لغة/جورج سالم/تجمع بين بساطة اللغة وفنيتها، وقدرة الجملة، أو مجموعة الجمل لديه على حمل الإيحاء الدلالي، والفني الفكري، ومساحة التعبير التي يريدها.. فهو يبني نصه السَّرديَّ بثنائيةٍ رائعة هي دقة الوصف، وإيحاؤه التفصيلي وبالتالي قصر فصول الرواية، وبعدها عن الحشو، والاستطراد وهذا ينسحب على المقاطع النصية، وعلى الجمل أيضاً وهذا يريح القارئ، ويوصله بزمن أقل لمآل الحدث في الفصل الواحد دون الوقوع في المباشرة والتقريرية، أو الاستطرادات المملة.

. كان يمكن للروائي أن يشعب عمله الروائي (في المنفى) باتجاه شخصياتٍ أخرى.. كبار المزارعين وسلوكهم، القاضي وعمل المحكمة، بعض سلوك الحاكم.. لكنه ركز على محورٍ واحدٍ هو موضوع /المعلم/ والمصير الذي آل إليه.. إنّه الغريب في مجتمعه، وبالتالي التفصيل في مصير هذا البطل التراجيدي.. كأنموذج حاول الخروج على السائد والمألوف، والتمرد على هيمنة الاستبداد، ودفع حياته ثمناً لحراكه هذا رغم الطبيعة الإنسانية في هذا الحراك، والتي هي كما بدت محاولة البحث عن علاقة حبٍّ تخفف من غربته.. لكنَّ ذلك اعتبر إهانةً للطبقة المهيمنة، وكسراً لاحتكارها للمغنية التي هي جزءٌ من الملك الخاص لهذه الطبقة التي ملكت الإنسان والأشياء.. وكان/المعلم/ سيواجه نفس المصير لو حاول مقاربة بعض مصالح هذه الطبقة وامتيازاتها الأخرى.

. لم تنتصر في رواية في المنفى/إرادة الحب/وإرادة الحياة، ومحاولة تحريك الساكن الاجتماعي، لقد انتصر الظلم، والاستبداد، والإلغاء.. لم تنتصر الحرية، والتوق إليها، هزم المعلم رمز التنوير، ومحاولة كسر طوق الاحتكار والسَّيطرة.

. رحم الله الأديب الروائيَّ/جورج سالم/.. علَّ هذه الإضاءة دعوةٌ لقراءة آثاره وإعادة طباعتها وتسليط الضوء على أدبه، وإبداعاته.

وهذا برسم وزارة الثقافة، واتحاد الكتاب العرب.



رحلة أدبية مكثفة مع الشاعر الراحل حامد حسن

محمد منذر لطفي

- 1 -

حامد حسن شاعر إنسانيُّ المنحى.. أنيق الكلمة.. مشرق العبارة، مرهف الشعور، يتميز بأسلوب ساحر.. ونغم آسر، يذوِّب نفسه شعراً أرقَّ من جفن يُعلِّم الغزل، فتشعرُ وأنت تقرأ أعماله الشعرية أنه معك جسداً وروحاً، فإذا بأنفاسه تهدهدك فتستغرق في النشوة كما يستغرق الناسك في صلاته وقت السحر.

أوتي ريشةً خضيلة ثرية الألوان والظلال.. وبستاناً مملوءاً بالسحر والجمال.. ومرآة صقيلة تنعكس عليها حتى الأطياف، شاميُّ الديباجة مشرقها، باعُه في دنيا الشعر طويلة.. وخمائله فيها وارفة ظليلة، إذا ضرب على أوتار الشعر أطرب وأرقص واذا بدأ بالغناء أسكر وحمل سامعيه بأجنحته السحرية إلى عالم جمالي.. يموج بالأنغام والرؤى التي لم ترها عين.. ولم تسمع بها أذن.. ولم تحلم بها حتى (أفروديت وليليت وفينوس وعشتار..!)

رقصتْ.. ورشُّ الطيب في الخُطُواتِ.. والأَلَقُ المُذابُ

ويتابع الشاعر وصف الراقصة في قصيدة له تحمل العنوان نفسه فيقول:

وتدورُ.. تُخطئُها العيونُ الراصداتُ.. فما وتَقصَّفتْ.. جسداً.. تكادُ عليه تحترقُ شَفَّتْ غلائلُهُ.. وكيف يُحجِّبُ الشَّفقَ وتعبُّ كأسَ الخمرِ ظامئةً.. فيشربُها الشَّرابُ

- 2 -

وكما أطلع جبل "البرناس" قديماً الكثير من شعراء اليونان المرموقين فيما تروي أساطيرهم.. كذلك أطلعت جبال "اللاذقية وطرطوس" حديثاً الكثير من شعراء الساحل

المجيدين فيما تروي أشعارهم، ويأتي في طليعتهم الشاعر المجدد الأصيل "حامد حسن" الذي امتاز بخصائص شعرية أربعْ.. كانت مركز الثقل في كل ما كتب وأبدعْ، الأولى والثانية تتعلقان بنوعية الشعر ومداراته.. وأعني بهما [الوصف] و[الإنسان] وهذا ما مَكَّنه من المُزاوجة بفنية واضحة المعالم والسِّمات بين الصور العذارى الموشحة بالموسيقى الفاتنة من جهة.. وبين سمو الغاية ونبل الهدف من جهة ثانية، فأتتْ قصائده لوحاتٍ فنيةً رائعة مُؤطرَةً ضمن "سمفونيات" فنية ورائعة أيضاً.. راحتْ تعزفها مجموعةٌ من حسناوات الإغريق الساحرات في معبد "فينوس" بعد منتصف ليلة من ليالي "تموز"..!.

يقول في قصيدة بعنوان: (ريف.. وريفيون):

ضِيَعٌ نُثِرْنَ على السَّ
فوح الحالمات.. وفي
غَرقتْ بمائجتيْنِ.. من
دنيا اخضرارٍ..
تَعبتْ.. فرشَّ الليلُ في
طُرُقاتِها صمتَ الجَلالِ
تَحنو الوِرادُ على نوا فذِها.. وتتَّكئُ
فترى الهلال من الخَـلالِ.. وتارةً نصفَ

بينما يقول في قصيدة (الخلود):

أنا.. وابني.. وأبي في غرفةٍ
جَمعتْ يومي.. وأمسي..
لستُ ظِلاً زائراً ترسمُهُ
في جدار البيت نارُ الموقِدِ
لا.. ولا خفقةُ ريحٍ عَبرتْ
وانطَوتْ بين الغُصون المُيَّدِ
أنا كلُّ الأمسِ.. لكنْ في أبي
وأنا كلُّ غدٍ.. في ولدي

أما الخاصتان الشعريتان الثالثة والرابعة فتتعلّقان بفنيِّة الشعر وأسلوبه.. وأعني بهما (تجسيد الألفاظ) و(الغنائية الرائعة.. أو التناغم الموسيقي)، وهذا ما مَكَّنه من تفجير طاقة الألفاظ والعبارات والجمل تفجيراً إيجابياً مدهشاً يحمل مع الكثير من التفرد والغنى والتَّميُّز.. ويجعل الشاعر يبني لنفسه بيتاً فنياً واضح المعالم والسمات والأبعاد.. يُحددُ هويتَه، ويحفظ قيمه وسلامته ووجوده، ويصونُه من أيدي العابثين.

يقول في قصيدة بعنوان: [كوخ الشاعر]:

شاعرٌ.. إنْ يعبسِ الدهرُ ابتسمْ
عاش أغنى الناس.. لكنْ
مرحباً بالجرح هدَّاراً.. ولا

بوركَ الجرحُ.. إذا الجرحُ التأمْ

ألَمٌ.. شِعرٌ.. عَذابٌ.. كلُّها

نِعَمٌ.. فليُغدقِ الله النِّعَمْ

ويصل "تجسيد الألفاظ" ذروته في هذه القصيدة الإنسانية حين ينقلنا الشاعر إلى كوخه وأطفاله.. وحالته وحاله.. فيتابع قائلاً:

لو ترى كوخي.. وأطفالي بهِ

بعضُهم نامَ.. وبعضٌ لم ينمْ

لو ترى كوخي.. وكوخي عَدَمٌ

عدمٌ.. هلاَّ تصوَّرتَ

موحشٌ كالقبر، في أنحائهِ

تصفرُ الريحُ.. وترفَضُّ

بابُهُ مثلي جبانٌ.. كُلَّما

جابَهَ الريحَ.. دعاني..

- 3 -

والحقيقة التي لا جدال فيها فيما أرى هي أن الشاعر "حامد حسن" واحدٌ من القلة القليلة من الشعراء الذين استطاعوا أن يُحقِّقوا عناصر العمل الأدبي الأربعة (الفكرة والخيال والعاطفة والأسلوب).. وعلى ضوء هذه البدهية.. وأمام النتاج الشعري الجيد والمُميَّز له، تُطالعكَ مباشرة ودون أي عناء سمات الشعر الحقيقي الأصيل الذي يوشحه (الصدق والأناقة والأصالة والجمال) بأكثرَ من وشاح، وهذا ما جنَّب صاحبه عثرة الضياع في زحمة غيره من الوجوه الشعرية المعاصرة.. ذات النزعات المتباينة والمدارس المختلفة.. إنه يمثل خطاً بيانياً متصاعداً في مسيرة فنية مُتجدِّدة.. يحاول الشاعر من خلالها أن يرصد الواقعين (الشخصي والعام) على حد سواء، كما ويحاول أن يخرج بالشعر من شتات التهويم إلى الواقع الحياتي المعيش.. مستخدماً عبر رحلته الشعرية المسارح الحياتية كافة.. وبخاصة (الاجتماعي والعاطفي والقومي والإنساني)، وقد استطاع شعرياً أن يجسد تلك المسارح من خلال محورين رئيسين اثنين هنا: (الفحولة والبكارة الشعريتان).. فأتتْ قصائده حاملة معها تجارب ستين سنة أو يزيد في الحب والوطن.. والمجتمع والإنسان.

إنه وعلى الرغم من كونه أحد الشواهد الرئيسية البارزة للشعر الكلاسيكي في سورية بعامة.. وفي المنطقة الساحلية بخاصة . إلا أنه لا يهمل الحداثة الأصيلة في (المضمون).. ولا ينسى المعاصرة والإيقاع الداخلي الذي تزخر به قصائده عبر موسيقاها الداخلية الغامرة.. وعبر مسارها في رحلة (الشكل).. سواء على صعيد البحور والمجزوءات الشعرية المرقصة الساحرة.. أم على صعيد القوافي الطَّيعة المُترَعة بالأنغام الأخاذة والموسيقا الآسرة يقول في قصيدة بعنوان (سحر):

"سَحَرٌ"... كُرْمى لعيْنَيْ "سَحَرِ

ولأتراب الصِّبا.. والصِّغَرِ

عَلِقَتْ عيْنَيْ نبيٍّ.. شاعرٍ

كوخُهُ في طَلَّةِ المُنحدرِ

كانَ بالأمسِ ملاكاً بَشَراً

ثم صار اليومَ فوق البَشَرِ

ولهُ بيتُ عروسٍ.. هادِئٍ

وادعٍ..خلف حدود النَّظَرِ

مُسْتَحِمٍ بالضحى.. طافَ به

كلُّ نَيْسَانٍ.. نديٍّ.. عَطِرِ

وصبايا الجِنِّ يَطفرْنَ على

سطحهِ.. في أُمسيات السَّمَرِ

غُنَّةُ "الأُرْغُنِّ" فيه.. وبه

بحَّةُ الناي.. وبوحُ "المِزْهَرِ"

فَتَعالَيْنَ نَزُرْهُ.. مَرَّةً

وَا ضَياعَ العمر.. إنْ لم

- 4 -

وأعتقد أنَّ أجملَ عبارة أسوقها في هذا المجال هي مقولةُ الشاعر الايرلندي الرمزي (و. ب. ييتس) الذي يقول:

"لماذا نُمجِّدُ فقط أولئك الرجال الذين يخترقون صفوف الأعداء ودفاعاتِهم ليستشهدوا في ساحات القتال؟... إن الإنسان بعامة.. والشاعر بخاصة.. يستطيع أن يُبديَ شجاعة مماثلة وهو يخترق أغوار نفسه".

وأعتقد جازماً أن الشاعر (حسن حامد) واحد ممن عَنَاهُمْ (ييتس).. لأنه استطاع على صعيد الذات أن يخترق أغوار نفسه في مكاشفة جريئة معها ومع الآخرين، كما استطاع على صعيد الفن الشعري أن يُجرِّد اللغة من واقعيتها إلى حد كبير، محققاً بذلك غاية الإيقاع في الشعر.. مضيفاً شيئاً من الإدراك المبهم.. أو الوجود غير المحسوس إلى القصيدة أو المقطوعة المنظومة على حد تعبير شاعر الطبيعة الإنكليزي (ووردز . وورث) في مجال تعريفه للشعر، وهذا ما أكْسَبَ أعمال (حامد حسن) الشعرية مزيداً من الفتنة والتأثير.. والتناغم والجمال، وجعلها تَتَّسمُ بأبجدية شعرية متميزة.. لها الكثيرُ من تَفرُّدِها ونكهتها وخصوصيتها (شكلاً ومضموناً).. كما جعل (حامد حسن) يقف من خلالها كالمنارة وسط جداول الشعر الكلاسيكي المعاصر..!.. فهو شاعر اللوحة وشاعر التجربة كما قال الأستاذ "أحمد عودة" في دراسته التي نشرها في مجلة الثقافة الدمشقية.. والأستاذ "حبيب بهلول" في كتابه "حامد حسن والاتجاهات الأدبية الجديدة في شعره".

يقول في قصيدة بعنوان: (ما رمَّدَ الجمرُ في قومي) التي رثى بها صديقه الشاعر

الإنسان (وصفي قرنفلي) باكياً:

مضى.. وخبَّأَهُ في صدرِهِ الأبدُ
وغَصَّ باللحن والأُغرودة..
وعاشَ كالحقِّ مَنسيّاً.. ومَضطهداً
ومَرَّ كالطيف لم يشعرْ به أحدُ
ماتَ الأبيُّ.. فكان الموتُ مَولدُهُ
من ظَنَّ..؟.. من قال: إن الموتَ
"**وصفي**".. **وفي الكأس بعضُ الخَمر..**
صَحْبي.. تُلِحُّ.. تُناديني.. ولا
"**وصفي**".. **وإنْ عشْتَ مصلوباً.. فما**
روحُ الأبيَّ.. ولكنْ يُصلبُ
يلوحُ وجهُكَ من خلف الدخان.. كما
يلوحُ خلفَ شفيف الغيمةِ الرَّأَدُ

- 5 -

ثمة كلمة أخيرة أحب أن أختتم بها هذه الرحلة الأدبية المكثفة.. لا لأجل أن أُقيِّمَ من خلالها هذا الشاعر.. ولا لأجل أن أضعَ رقماً رياضياً حذاء اسمه.. أُبَيِّنُ فيه وزنه وجوهره ومكان مقعده في الصف الشعري.. بل لأكونَ من المخلصين للأدب والشعر.. لأنهما عندي بمثابة قضية.. أقول:

لقد أبحرتُ من خلال أعمال هذا الشاعر في محيطات شعرية وأدبية وفنية زاخرة.. قادَتْني في نهاية المطاف إلى عد صاحبها الشاعر الكبير (حامد حسن معروف) شاعراً طليعياً مُجدِّداً.. ورائداً شعرياً مُتميِّزاً يُمثِّل "الأصيل الجديد".. وواحداً من جيل الشعراء الأمراء الذين يزهو بهم (برناس العرب).. ليس في وقتنا الحاضر المعاصر فقط.. وإنما في كل مكان.. وعبر كل زمان.. فما أجْملَ أن يكون الشاعرُ (طليعياً).. وما أصعبَ أن يكون..!.

هذا ما أردتُ قوله في نهاية هذه الرحلة العجلى مع (حامد حسن).. شاعر الطبيعة والجمال.. والوطن والإنسان.



الشتات في رواية
(غرباء منتصف الطريق)

جميل سلوم شقير

صار للأدب الفلسطيني ما يميزه، ومعاناة الهندي الأحمر الفلسطيني تصبغ هذا الأدب بالدم المقهور. وهاهو الأديب الفلسطيني عوض سعود عوض يسير بنا في طرقات النفي والشتات الوعرة، ينضح من معين فيه خمسون عاماً من الضياع والألم، طالت المعاناة وبدأت تأكل حلم العودة، مما فرض على كل لاجئ أن يبدأ بالتأقلم في الأرض التي استقر فيها.

وإضافة إلى ما حملته الرواية من آلام ونزيز، فإنها واكبت الحداثة في الرواية العربية بشكل متقن وجميل، فقد تخلى الروائي عن السرد الكلاسيكي، مستخدماً نهجاً حداثياًً ناجحاً، وذلك بتقطيع العمل وإتقان لعبة الخطف خلفاً، مما يجبر القارئ على التركيز أو التوقف عند بعض المقاطع والعودة لقراءة مقاطع سابقة، وبحذاقة المحترف، فقد بدأ العمل بمقاطع كان قد أنهى الرواية بها، مستخدماً السرد بضمير المخاطب الحاضر، الذي أعطاه حرية في مخاطبة شخوصه.

يبدأ الكاتب روايته بمخاطبة (هلا أو هلالة) النازحة عن القنيطرة، المقيمة في دمشق بالخطاب التالي: (يهوي جسدك تحت ثقل الواقع، الوجه شاحب والعينان جامدتان، سرق الليل أنوارهما، المطر بلل رموشك،.. وأول حبيب لم يتوقع أن ماضيكِ على هذا القدر من الغرابة، سألك: لماذا لم تصارحيني؟) وهنا يقبض الكاتب على أنفاس المتلقي، إذ يرشح من هذا الخطاب أنّ في حياة هلالة مشكلة، ويتبين لنا أن فاسقاً يدعى الصلصال، سوري هرب من قريته كي يعمل لدى مسؤول فاسد، قد استجر هلا إلى شقته، ثم وضع لها المخدر في كوب الشاي، وتلذذ في اغتصابها، وكان هذا نتاج انفتاحها على الحياة، كونها مدرسة ومسؤولة عن تدريب عدة خلايا نسائية، وتلمس في نفسها القدرة على الإقناع، وتملك النفس الطويل في النقاش، وعلى الرغم من قناعتها من فساد الصلصال منذ تعرفت عليه، فقد قررت وبثقة

العمل على إصلاحه وانتشاله من السخام الذي يسبح فيه، هلا تدفع ضريبة تلك الثقة، أفاقت محطمة الجناح واللب، تعيش في ظل رعب مطاردته لها طوال العمر، وتحت تأثير ذكرياتها المحزنة. هذا الرعب وانغلاق المستقبل أمامها، دفعاها لأن تبوح لصديقتها المعلمة الدمشقية (فرات) وصديق المعلمة النازح الفلسطيني (حامد) الذي يتطوع للدفاع عن هلا، باذلاً جهداً غير عادي للوصول إلى الصلصال ومعرفة نقاط الضعف لديه، يوفق بالتعاون مع الراقصة (شراب) بتسليمه للعدالة متلبساً بجريمة تهريب كبيرة من لبنان باسم معلمه المتنفذ، عند ذلك ترتاح هلا وتفرج عن نفسها، تعود للخروج ومزاولة عملها، حتى تلتقي بدمشقي من آل الحفا يدعى مصطفى، ويتزوجان، لكنها لم تستطع إخفاء ماضيها، لأن الصلصال خرج من السجن، ثم تدخل لإفساد حياتها من جديد. أما صديقتها الدمشقية فرات، فلم تكن بدون منغصات، فوفاة والدها أجبرت الأم على بيع البيت الدمشقي القديم والسكن في الغوطة، الأم دمشقية تقليدية متزمتة، وتحاول دائماً فرض آرائها على ابنتها فرات، لكن فرات المتعلمة تحاول تكوين قناعات جديدة عن الحياة، الأم تدخل ابنتها في تجربة خطيرة، تتواطأ مع شيخ الجامع الذي يعتبر فرات منذورة لشاب متشرد يقيم في الجامع، لا يملك شيئاً، فيما عدا سبحة طويلة وطاقية بيضاء وجلباباً، تقتاده الأم للسكن في بيتها، تدخل فرات إلى الغرفة التي يقيم فيها الخطيب، يحاول اغتصابها لأنه كان تحت تأثير استنشاق بودرة بيضاء، تدخل الأم في الوقت المناسب ويطرد الخطيب من البيت، وتترك الحادثة أثراً عميقاً في نفس فرات، وتسحب الحادثة على كل الرجال، وعلى الرغم من تعرفها إلى حامد الشهم الطيّب، فقد بقي الثلم الذي تركه الخطيب في باطن شعورها يقف حاجزاً بينها وبين الموافقة على الاقتران بحامد، بدليل أنها قررت السفر إلى ألمانية حيث وعدها أخيها المقيم هناك بإتمام دراستها، مجازفة بحبها وبالحبيب معاً.

أما عن تقنيات الرواية، فإن أول ما يلفت هو تقنية السرد، (التقطيع، الخطف خلفاً، العودة لإتمام معلومة، التذكر) التي استطاع من خلالها أسر المتلقي بسردٍ جميل غير متكلف، مع التأكيد على منطقية الأحداث وإمكانية حدوثها، يخاطب المؤلف شخوص روايته وكأنهم يقفون أمامه، فيقول في ص 13 (ها أنت يا حامد لم تغيرك الأيام، لم تنس أنك أخرجت من بيروت بعيد الاجتياح الإسرائيلي في لبنان، سافرت مع من سافر إلى اليمن، في عدن أحسست بالرطوبة التي لا تطاق، بعيداً عن مسقط رأسك، لم تتوقع أنك ستسأل عن سفرتك القسرية، تظن أن تنقلك بين أقطار الوطن العربي مسألة عادية، لكن الكثير مما تعتقده

صدمك، تعيش مأساة تشرد جديدة). هذا الخطاب ذكي ولماح، فخلال سطور بسيطة عرفنا الكاتب بقصة الترحيل المحزنة، قصة إخراج الفلسطينيين من بيروت إلى (لارنكا) ومن ثم تشتيتهم فوق أصقاع الأرض.

ما من كاتب يضع حرفاً على الورق بدون هدف، وقد بدت أهداف الروائي واضحة من خلال الإمساك بشكل جيد بكل خيوط الرواية، فمعيار المواطنة الصالحة عنده هو العمل الجاد المثمر، بصرف النظر عن ممارسة طقوس التعبد أو التدين الأعمى، وهاهو مدير المدرسة التي يعمل بها حامد يقول له: (إن الفرق بين المؤمن والكافر ترك الصلاة).

لم يترك الروائي جانباً معتماً من جوانب الحياة في سورية إلا وسلط عليه بقعة من ضوء، يخاطب حامد في ص 19 بما يلي: (الغيوم تتوالد من جديد في صدرك،.. في داخل فرات طفلة مشاكسة، تحاول التخلص من القيود المفروضة، أن تطير كالعصافير، لكن كيف وهي غير قادرة على الحصول على ربطة خبز أو كيس خضار أو فواكه، أو قليل من اللحم، ليس لديها طاقة للانتظار أمام المؤسسات وصف النساء طويل) وفي نفس السياق، يشكو حامد الأزمات التموينية في نهاية القرن الماضي بوضعنا أمام مفارقة مفادها أنه وبعد أن وصل إلى كوة البيع بعد صعوبات أبسطها العراك، سدّ المتدافعون طريق خروج الشخص الذي أمامه، مما اضطره لحمل حامد فوق ظهره وإخراجه حتى آخر الصف. أما الفساد وتحت نور الشمس فقد أشار له في مقطع كامل يحمل الرقم 8 فوصف بشكل بارع فجيعة المودعين أمام هروب جامع الأموال (راني) فيقول: (ما بين الواقع والحلم خطوط منحنية تفضي إلى كوابيس بات المودعون يرونها في مناماتهم، يحسون بالنار تلتهم أشجارهم، أفئدتهم ونقودهم، تحولت الغوطة إلى جحيم، تمطر الدروب أحزانها).

لقد تعمد الروائي أن يجعل من قضية النزوح تطريزاً على ثوب الرواية، فقد رفض والد حامد السكن في المخيمات الفلسطينية في دمشق، كي لا يلتقي بمن فرضوا عليه النزوح بفتوى كان قد سمعها منهم (من يبقى تحت حكم العصابات اليهودية خائن) لذا فقد فضل السكن في قرية نائية في الغوطة الشرقية، لأنه قد ندم على ترك أرضه، لأن النزوح لم يكن هو الأفضل مطلقاً. ولكي لا يقحم الكاتب نفسه في التعميم أو الإطلاق، فقد خصص المقطع الرابع عشر بكامله كي يسرد لنا كيف أجبر والد هلا على النزوح على الرغم من إصراره على التشبث ببيته وأرضه، وهاهم جنود الاحتلال يداهمون بيته يصادرون بندقيته، ثم يعودون مرة ثانية فيقتلون بناته الثلاث أمام بصره، ثم يطلقون النار على ساقيه، مما يضطر الأطباء لقطع

إحداها، وبعد أن أجبر على النزوح نراه يتسلل عبر الحدود، وبرجل واحدة، كي ينتقم لبناته بقتل ضعفي عددهم. ثم يقول لابنته هلا في ص 176 (من يفقد بيته وأرضه يفقد كل شيء).

أما لغة الرواية فقد تسامت إلى مرحلة الشاعرية، استفاد الروائي من كل تقنيات البديع والبيان، المجاز والصور، وقد كان حاذقاً بحيث لم يسمح للعمل على اللغة أن يكون على حساب جماليات السرد الروائي. ولأن المجال لا يتسع لعرض النماذج، أكتفي بقراءة مقطع من بداية الفصل الرابع عشر ص 63 حيث يخاطب حامد قائلاً:

. (غبار وهدير وأصوات غريبة لم تألفها أذنك، رائحة البارود تنتشر، تحفر بيديك في التراب، هل أنت قادر على حفر قبر بقياسك؟ تلهث التلال، تدوسها الدبابات وناقلات الجند، يتحطم كبرياؤها، تطوي جسدها وتلملم عورتها، تلملم نباتاتها وتستعد لسبات لا تعرف مداه، تغلق أجفانها على آخر صورة، تحتفظ بماضيها، بذاتها، تحلم بيوم لا أحد يعرف اسمه، وسنته، يوم تفيق من النوم والمرض).

بهذه المقدمة نقلنا الروائي إلى لحظات اجتياح الجولان باستخدام الصور الرائعة والمجازات، فقد أنسن تلال الجولان وأسمعنا أنينها ثم رأيناها وهي تلملم عورتها أمام استباحة المحتل لها، هذا إضافة إلى وجود نماذج من اللعب على اللغة وشّت الرواية بشذرات حلوة أسوق نتفاً منها:

(غدوت فتاة تتسول ماضيها) (تتمزق الوجوه التي ترتدينها) ص 132. (أغصان الأشجار تدفن أوراقها) ص 196 (الآن أنت ظل امرأة).

وكذلك فإن عنوان الرواية وأسماء شخوصها، قد عبرت عن دلالات لغوية واضحة، (غرباء منتصف الطريق) نازح ونازحة هلا وحامد يلتقيان حتى منتصف الطريق فقط. (الصلصال) الغارق في الطين، (حامد) وتعني المحمود، معطاء بدون حدود، متفان في خدمة الغير، (شراب) الراقصة وقد صارت شراباً لكل من يطلب.

لكن أروع ما وسم الرواية هو قدرة كاتبها على الغوص في الأعماق الإنسانية لشخوصه، فلم يكن ليكتفي بالوصف الخارجي، بل غاص بنا إلى أعماق كل شخصية، أبو حامد اليائس وكيف يقيم نفسه بعد النزوح (أنا لا أنفع لشيء) ص 65 معدن الصلصال بماذا ينضج؟ وهو يقول في ص 69 (الجسد فاكهة ولكل فاكهة طعم ولون ورائحة، عليك أن تتذوق الجميع لتقرر أي الأجساد أشهى) حتى الراقصة شراب تقول لحامد عندما يرفض وصالها: (أنت تقتلني مرتين عندما ترفضني، تذكرني بما أنا

فيه، وبإنسانيتي المفقودة) تطور شخصية هلا، من مدرسة منفتحة تنضح نشاطاً قبل التقائها بالصلصال، إلى محطمة تستنجد لإنقاذها مما هي فيه، ثم محاولتها التأقلم مع واقع زوجها الدمشقي، إلى انهيارها النفسي في قبو ينز رطوبة وهي على شفير الموت بعد طلاقها من مصطفى. أما وقد أتتها البشائر من هلا وحامد بنجاحها بالجامعة، وقبول عودتها إلى التدريس، واعتقال الصلصال، فإننا سنرى حالتها من خلال خطاب المؤلف لها ص 115 (الماضي الذي نهش صدرك وجعلك تحسين بالغربة والضياع، تحاولين إخراجه من جوفك، ها أنت تصارعين وتتخلصين من نيرانك، تعود ذاكرتك إلى صباها).

وأخيراً الممنوعات الثلاث: الدين والسياسة والجنس، وأين الرواية منها؟ لقد سفهت الرواية التعصب الأعمى وأدانت ارتكاب الموبقات تحت عباءة الدين، من خلال سرد حكاية خطيب فرات. أما الجنس فقد خلت الرواية من أي توصيف لأية مشاهد جنسية، وكذلك بالنسبة للسياسة، فقد فتح المؤلف الباب عليها موارباً وحاول أن يدخل إليها حيياً، كان هذا حاله عندما حاول الإشارة إلى حصول طالب الثانوية على علامات تؤهله للهبوط بمضلته على فرع في الجامعة لا يستحقه، فقد جاء على لسان والد مصطفى عندما (هزه من كتفه وقال: أين تكافؤ الفرص؟)

ثم ما يلي: (والد مصطفى متمسك بالديمقراطية، الانتخابات، التنافس الحر وتبادل السلطة، الحرية) ص 151 وعن رأيه بالسياسة قال في ص 150 (التجربة مغامرة، يخرج من السجن إذا كان طويل العمر بعد سنوات ذليلاً ومتهماً وممنوعاً من السفر وسجانه هو الوطني) ويختم أخيراً بقول مرمز (يرى الناس عري المدينة، لا تغريهم الحياة فيها، قاسيون بلغ الشيخوخة، هرم بسرعة رغم أنه ترك العمل السياسي، أين قوته التي استمدها من انتسابه إلى أجداده؟)

وفي الختام، صدق من قال: إن الرواية حياة، لأن هذا القول ينطبق على رواية (غرباء منتصف الطريق) فقد استطاع الأديب عوض سعود عوض أن ينقلنا إلى عالم شخوصه بيسر، عبر سرد ممتع، ولغة جميلة.



حنة أرندت الناقدة اللاذعة للنظام التوتاليتاري

توفيق المديني

عاشت المفكرة الموهوبة حنة أرندت (1906 . 1975) عصر الثورات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، وانطلاقة الحركات الفاشية في أوربا وتهافت النظام البرلماني، ثم كل أنواع الاستبداد الجديد، الفاشية في إيطاليا، والنازية في ألمانيا، والستالينية في الاتحاد السوفياتي، وديكتاتوريات النظام الواحد والجيش، وآخر المطاف نشوء كيان صلب في الأنظمة التوتاليتارية. ومثال ذلك ما حصل في روسيا عام 1929، وعام "الثورة الثانية" كما اتفق على تسميته في الغالب، وفي ألمانيا، عام 1933 مع صعود هتلر إلى السلطة.

يعد كتاب أسس التوتاليتارية لحنة أرندت أهم مرجع كلاسيكي في العلم السياسي الحديث، خاصة أن المفكرة تناولت فيه الشكلين الأبرز للهيمنة التوتاليتارية: النازية الألمانية والستالينية السوفياتية. حتى هذه اللحظة لم نتعرف إلا على شكلين أصيلين من التسلط التوتاليتاري، ديكتاتورية الحزب الوطني . الاشتراكي لما بعد العام 1938، وديكتاتورية البولشفية القائمة منذ العام 1930، على أنَّ شكلي التسلط هذين يختلفان بصورة أساسية عن كل أنواع الأنظمة الديكتاتورية الأخرى، أكانت استبدادية أو طغيانية. وأيّاً كان رابط البنُّوة الذي يشدها إلى ديكتوريات الحزب، فإنَّ سماتها، بما تنطوي عليه من أمور توتاليتارية في الجوهر، جديد ولا يسعها أن تُنسب إلى أنظمة الحزب الأوحد، ذلك أن هدف الأنظمة ذات الحزب

الأوحد لا يقتصر على الاستيلاء على السلطة فحسب: بل يتعداه إلى استكمال التمثل التام ما بين الدولة والحزب، وذلك بتعيين أعضاء من الحزب في كل مراكز الدولة، بحيث يصير الحزب، بعد تولي السلطة، نوعاً من هيئة تهتم بإطلاق الدعاية لصالح الحكم... والحق أن كل أنواع الحكم الاستبدادية إنما تستند إلى أجهزة الاستخبارات السرية إذ تشعر بأنها عرضة للتهديد من قبل شعوبها بالذات، أكثر من أي شعب آخر... ومع ذلك فإن الشرطة السرية وتشكلات النخبة، إبان الحقبات الأولى من النظام التوتاليتاري، لبثت تؤدي دوراً شبيهاً بالذات كانت تؤديه في ظل أشكال أخرى من الديكتاتورية. أما القساوة الفظيعة التي تميزت بها أساليبها فلا يجد لها المرء نظيراً إلا في تاريخ دول الغرب العصرية... وحالما انتهت إبادة الأعداء الواقعيين (من قبل الحكم التوتاليتاري بالطبع) وشُرع بمطاردة "الأعداء الموضوعيين"، بات الإرهاب وحده جوهر الأنظمة التوتاليتارية الواقعي".

ظهر مصطلح توتاليتارية Totalitarisme للوجود في مقال نشره الفيلسوف الإيطالي جيوفاني جنتيلي Giovanni Gentile (1875 . 1944) بالإنجليزية عام 1928 بعنوان "الأسس الفلسفية للفاشية" استعمل صفة Totalitarian بمعنى الإحاطة والشمول واحتواء كل شيء، في وصفه للنظام الفاشي. ومنذ نهاية الثلاثينيات شاع استخدام المصطلح وأصبح يطلق على الدولة الشمولية L,Etat Totalitaire التي تكون السلطة فيها جامعة، حيث يمتلك رئيس الدولة في يديه كل السلطات. والدولة الشمولية تعمل على إذابة جميع الأفراد والمؤسسات والجماعات في الكل الاجتماعي والمجتمع أو الشعب أو الأمة عن طريق العنف والإرهاب المنظم، وهي لا تقبل بمبدأ فصل السلطات أو بأشكال الديمقراطية الكلاسيكية الغربية، وهي مسيطرة سيطرة كاملة على جميع وسائل الإعلام مع وجود إيديولوجية معينة توجهها، والأمثلة كثيرة: إيطاليا في عهد موسوليني، وألمانيا في عهد هتلر، وإسبانيا في عهد فرانكو، والبرتغال في عهد سالازار الخ.

ولقد عبر موسوليني (1883 . 1945) تعبيراً جيداً عن هذا المذهب في خطاب ألقاه في 28 أكتوبر عام 1925 بقوله "الكل في الدولة، ولا قيمة لشيء إنساني أو روحي خارج الدولة، فالفاشية Fascisme شمولية. والدولة الفاشية تشمل جميع القيم وتوحدها وهي التي تؤول هذه القيم وتفسرها، إنها تعيد صياغة حياة الشعب كلها".

في العالم العربي والإسلامي سادت الدولة السلطانية مطلقة السلطات، التي تعد حقوق رعاياها هبات وأعطيات ومنحاً تتكرم بها السلطة على مرعييها. وكانت هذه الدولة

التقليدية تمارس سلطتها الاستبدادية بدرجة عالية. أما الدولة البوليسية الحديثة، التي انبعثت مع إنجاز الثورة الديمقراطية البرجوازية في أوربا الغربية وأميركا الشمالية، فهي ظاهرة خاصة بالقرن العشرين. وشكلت الأزمة العامة للرأسمالية في أعوام 1929 . 1933، التي أسهمت في توسيع عملية تحول الاحتكارات الرأسمالية إلى دولة الاحتكارات الرأسمالية، وفي تدخل دولة الاحتكارات في تنظيم الاقتصاد، وفق مبادئ "الاقتصاد المبرمج" بهدف تحقيق الاستقرار في التوازن الاقتصادي، الميلاد الحقيقي للدولة التوتاليتارية المعاصرة. وهذه الأزمة جعلت الدولة القومية تدخل بقوة في عملية تجديد رأس المال، كما تميزت بتمركز شديد في الاقتصاد، وهذا شأن الدولة الفاشية في إيطاليا، والدولة النازية في ألمانيا، والدولة الستالينية في الاتحاد السوفياتي السابق، ومن ثم في إسبانيا والبرتغال قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية.

وعلى الرغم من الفوارق الجوهرية بين الإيديولوجيات السائدة في هذه الدول التوتاليتارية، أي بين السلطة الشمولية الفاشية التي سادت في إيطاليا والتي لقبها غرامشي بـ "البرلمانية السوداء"، والسلطة الشمولية النازية في ألمانيا، والسلطة الشمولية الستالينية، التي لقبها غرامشي أيضاً بـ "القيصرية التقدمية"، إلا أن القاسم المشترك بين هذه الدول الشمولية التي تختلف اختلافاً جذرياً في تشكلها التاريخي، هو أن قوتها الاستبدادية مستمدة من تنسيق البنى التحتية للمجتمع التي تملكها الدولة البيروقراطية الحديثة، كما أنها قدمت أجوبة مختلفة في إطار شمولي لقضايا التنمية المتمحورة على الذات في البلدان التي نشأت فيها الرأسمالية بشكل متأخر تاريخياً، ولم تنجز فيها ثورة ديمقراطية برجوازية راديكالية، على الطريقة الفرنسية أولاً، وخضعت لديكتاتورية حزب واحد ذي طابع استبدادي، حيث شكل الحزب النازي، والحزب الفاشي أخطر مظاهرها المتطرفة ثانياً.

إن الدول التوتاليتارية الحديثة في أشكالها المخلفة، الفاشية، والنازية، والستالينية، قد وصفت دائماً بأنها ديكتاتورية فاشية، في حين أن الفاشية ليست سوى شكل نوعي من أشكال الديكتاتورية الاستبدادية.والحال هذه فإن التسلطية تسبق الفاشية وتعقبها بأشكال قديمة أو حديثة. فالدولة التوتاليتارية هي الدولة التسلطية التي تمارس ديكتاتورية استبدادية محدثة.

إذا كانت هذه هي الجذور التاريخية للدولة التوتاليتارية الحديثة التي ولدت مع أزمة النظام الرأسمالي العالمي، حيث الشمولية الستالينية التي تعد متفردة ومختلفة عن الشمولية الفاشية، لجهة كونها مثلت ثورة رأسمالية الطابع تحت راية الاشتراكية، حتى

أن شارل بتلهايم يعد الثورة الروسية 1917 ثورة رأسمالية، وعلى أنها مجرد شكل للتطور الرأسمالي في المحيط، وبالتالي لا يعدها إلا مرحلة من مراحل التوسع الرأسمالي (وقد أنصفه التاريخ في تحليله هذا العميق)، فإن الدولة الشمولية في الرأسماليات التابعة، وأعني في العالم الثالث، قد ولدت بعد الحرب العالمية الثانية.

لقد انقضت اليوم الأوقات التي كان يمكن للمرء فيها، الاقتناع بأن الديمقراطيات الكلاسيكية الغربية عدوة الفاشية ظاهراً، هي عدوة للدولة التوتاليتارية، في حين أنها استخدمت مناهضة الشيوعية زمناً طويلاً وخاصة من جانب الولايات المتحدة الأمريكية، في عدد كبير من بلدان العالم الثالث لتبرير الديكتاتوريات العسكرية، في أميركا اللاتينية، وأفريقيا، وآسيا، وقمع الثوريين والمناضلين الديمقراطيين، وفرض حالة الطوارئ، والتدابير الاستثنائية، فبدلاً من الوقوف على خطوط ماجينو مناهضة الدولة التوتاليتارية القديمة في الغرب، حيث اكتسبت المجتمعات المدنية فيه مناعة ضدها، علينا التعرف على التهديد الاستبدادي الجديد في العالم الثالث، المتمثل في الدولة الشمولية الجديدة، وبنيتها، وكما قال جيانفرا نكوسانغينيتي، "أن نخاف ما لا نعرفه، وأن نعرف، بأسرع ما يمكن، من يجب أن نخاف منه اليوم".

وفي الذكرى الثلاثين لوفاة هذه المفكرة العظيمة، أصدرت دار النشر لوسوي في باريس مؤخراً كتاب "يوميات التفكير الفلسفي"، وهو عبارة عن 28 دفتر: "أرشيف محمول" يضيء أسس أعمال حنة أرندت، خاصة التمفصل بين "جذور التوتاليتارية" و"شرط الإنسان الحديث". وهذه الدفاتر مكتوبة بالألمانية والإنكليزية مع استشهادات عديدة من اليونانية القديمة: هكذا تتقدم "يوميات فكرية" التي كتبتها حنة أرندت ما بين 1950 و 1973. وتشكل هذه اليوميات "أداة من الدرجة الأولى استخدمتها لتحديد أفكارها" وهي تتيح تتبع تكون نقدها للتوتاليتارية يومياً. وقد خصصت الفيلسوفة حيزاً واسعاً لأرسطو وكانط وماركس وكذلك "لمربيها" كارل ياسبرز، وكذلك مقاطع مهمة ومدهشة لأستاذها وعشيقها مارتن هايدغر، كما تتضمن هذه النصوص قصائد عديدة تكشف الجوانب الأكثر حميمية لشخصية الكاتبة.

مقتطفات ياسبرز وهايدغر ياسبرز وهايدغر. يمكن ياسبرز أن يقول "كيف يستطيع فيلسوف أن يفتقد إلى هذه الدرجة الحكمة؟"، ويمكن هايدغر أن يقول "كيف يمكن أيضاً لفيلسوف أن يهتم بالحكمة، من أين يستمد شرعيته؟". كلاهما على صواب اليهودية . المسيحية.

وحدها اليهودية . المسيحية رفعت القتل

إلى مستوى الجريمة المطلقة. ولم تستطع فعل ذلك إلا لأن القتل هنا كان نوعاً من الانتحار، بقدر ما صُنع الإنسان على صورة الله.

هذا التماثل غائب تماماً عن العالم القديم. لهذا فإن "لا تقتل" لا يشكل الركن الأساسي لقوانينه. (آب، 1953) أميركا "Make the World a better place to live in to" (أن تصنع العالم أفضل مكان نعيش فيه)، قد غيّر فعلاً العالم، لكن ترتبت عنه أيضاً نتائج أنه على امتداد هذا المشروع التحسيني للعالم، نسي العالم كله ماذا تعني عبارة "to live" . وهكذا فإن الأميركيين يعيشون في "أفضل العوالم الممكنة"، لكن في الوقت ذاته فقدوا الحياة نفسها. إنه الجحيم. (تموز 1951) توكفيل وماركس توكفيل عاش في فرنسا ولم يأخذ بالاعتبار سوى الإلزامات السياسية للحداثة.. ماركس عاش في ألمانيا، وإنكلترا، ولم يأخذ بالاعتبار سوى الإلزامات الاقتصادية. بالنسبة لتوكفيل، كانت الثورة الفرنسية حاسمة، بينما بالنسبة إلى ماركس كانت الثورة الصناعية. الثورتان تتوازيان كما كان يعرف توكفيل وماركس. لكن وحده توكفيل يرغب في علم سياسي جديد، وليس ماركس، الذي استخدم مفهوم التاريخ.

❑❑

من (الحلم الوردي) إلى (حتى هناك)
قراءة في أدب يحيى سليمان قسام الروائي

فريال سالم مكارم

عندما تذوي شعاعات المغيب، ترقص أشباح الظلام، وينشر الليل جناحه، يغرق الناس في حضن السكون، وتشقّ الأحلام طريقها في اللا وعي، وها الحلم الوردي يعلن قدومه في خيال عبد الله ويتحقّق مع أحمد سعيد في رواية يحيى قسّام "الحلم الوردي" التي بدا فيها الوعي الإنساني متآكلاً.

إنّها رواية ضياع الشاب في الرغبة ونسيانه للماضي بكلّ ما يحمله من مفاهيم حضارية أصيلة، ومجمل المشاكل التي يعانيها الطلاب في اغترابهم:

"هي عدم الفهم الصحيح للعلاقات الاجتماعية التي تحكم المجتمع العربي" ص 63

لهي الحلم للوصول إلى الأرقى، وقد اجتمع مجموعة شباب من قرى الوطن في طائرة واحدة منطلقة إلى موسكو، حيث كانت اللغة صلة الوصل بينهم وهدفهم من السّفر كان متابعة التحصيل العلمي في الدراسات العليا.

أحمد سعيد انتقل من قرية الثريا، أراد أن يصبح أستاذاً جامعياً في كلية الهندسة، وزاهد الهادي ترك الجندول قاصداً موسكو، ليصبح طبيباً، أمّا عبد الله جمّول، فقد حلم مع الشباب بأن تكون رحلتهم حلماً وردياً، ومن بلدة جنين انضمّ محمود زهدي إلى رفاق الطائرة.

غير أن الروائي قسّام، لم يكتفِ بوصف مخاطر استقرار هؤلاء الشباب في مجتمع غربي متحرر، إنما وصف بدقة وبلغة معبرة حياتهم وبيئتهم الفقيرة التي خرجوا منها، فكانت معاناتهم كامنة في الماضي الذي اعتبروه متقوقعاً على نفسه، أمّا سعادتهم فقد ظنوها في الحاضر حيث النساء والخمرة.

زاهد الهادي يطمع في تثبيت وجوده وتغيير عمل والده كراعي أغنام في البادية، أمّا أحمد الحمصي عد العاطفة إغناءً لحياته المليئة بالخمر وبالمغامرات مع الفتيات، غير أنّه عاش الضياع الكامل للفكر والمال والصحة، وسار في طريق الانحراف، وانتهى

به المطاف إلى غرقه في النهر وسط ظروف غامضة.

شباب كان يشعر بفراغ عاطفي انتقل من بيئة محافظة تحكمها التقاليد والعادات الاجتماعية إلى بيئة تختلف كلياً عن بيئته، المرأة فيها تمارس حريتها المجردة من كلّ الأعراف الأخلاقية. تبنّى معظمهم هذه الحياة خارجين عن ماضيهم الجاثم بتقاليده في زوايا حاراتهم، زاهد مسّه الجنون وظلّ مشكلة صامتة وعبد الله جسده في أحضان زوجته وعقله في قريته.

هذه الرواية تمثّل الصراع بين حضارتين، فيها يقارن الروائي قسّام وبأسلوب عميق، إيحائي ما بين المجتمع الغربي بحضارته وتفكيره، وبين المجتمع الشرقي بعاداته الموروثة، ليوصلنا . بعد عرض شيق للأحداث وعلى لسان أحد شخصيات روايته . إلى أنّ:

"البناء الفكري للمجتمع هو أساس القيم الحضاري المتمثلة في تغيير العلاقات الاجتماعية". وبأن الوطن لا يمكن أن يُبنى بحجارة منقولة، وبأفكار مستوردة ومخططات جاهزة.

وقد عرض قسّام في بعض فصول روايته "الحلم الوردي"، مشكلة الصراع العربي الفلسطيني مع المحتل الصهيوني، فكان يتعرض لوجهات النظر وللمشكلة كما تراها أولغا، الفتاة الروسية صديقة عبد الفتاح، فهي تفهم ذاك الصراع من وجهة نظر تختلف عن الحق العربي وتشرّد الناس، إنّها تفهمها على أنها تكريس للأمر الواقع، وهو الذي يحسم المشكلة وبحسب رأيها من حقِ اليهود الروس أن يسافروا إلى فلسطين، إلاَّ أنها تصمت حيال الحق الفلسطيني في استرجاع أرضه المغتصبة.

هنا يحذر الروائي من تمادي الإعلام الموَجّه لمصلحة اليهود، وقلب الموازين، والحقائق في أذهان العالمين الغربي والأوربي.

وقد جاءت لغة الكاتب دقيقة معبرة، عبرها شعرنا بأننا نلمس ماديات موسكو: "إنها كلوحة ثلجية وردية بيضاء موشاة بالظلال".

في ذاك العالم الغريب أمسك هؤلاء الشباب "بعض الجوانب التي تشبع الغرائز وتلفّ العقول وتخرب الأفكار وكل ذلك بملء إرادتهم".

فكانت "الحلم الوردي" حكاية الغربة المتكررة التي تتجدد كل حين، وتتراكض هاربة من الماضي إلى حاضر غامض تتنوع صفحاته، ولم ينجُ من متاهات الغربة غير أحمد سعيد وأمل الذين عادا بشوق إلى الوطن بعد حصولهما على الشهادة العليا.

نداء الصفصاف الرمادي

في هذه الرواية تعرفنا إلى غربة توازي هجرة العقول، غربة تمزق فؤاد الوطن، حيث يوقظ "نداء الصفصاف الرمادي" في داخلنا حنيناً إلى سماع قبرة أو تغريد بلبل قرب

النهر.

إنها همسات الصفصاف قبيل المساء، عندما يصطبغ الأفق بلون الأرجوان المأخوذ من روح الشّمس المتهاوية في حضن المغيب، لكنه نداء حزين مؤلم، رمادي يقرب أن يكون صرخة استغاثة يبثّها حفيف أشجار صفصاف النهر.

في هذه الرواية يضجّ الغزو التجاري للأرض في القرى، "الثريا، الجندول، ثمّ تحويلها فيما بعد إلى علب من الإسمنت، فالفلاح حالماً بالأفضل كان يُقدم على بيع أرضه ناسياً ماضي أجداده والخير الذي حملته له الأرض.

هكذا بانت مشكلة بيع الأرض متشعبة لها جملة من الأسباب، ونتائجها مرتبطة كالجذور في الساق، ففي وقت قصير تحولت الثريا إلى محلات تجارية، مكاتب للسيارات، شوارع معبّدة، هذه المدَنيّة سحقت مباهج الحياة في عيني حسين رمز جيل الشباب التي ترعرعت طفولته بين سنابل القمح وأكوام الحصاد.

أبو غنام هنا كان قمّة الهرم التجاري في بيع الأراضي، به وبأمثاله تهدّمت العلاقة بين الفلاح وأرضه، فباتت جذوع أشجار الصفصاف جوفاء اللب، وامتزج دخان المدينة بهواء القرية النقي.

غير أنّ الروائي قسام أوجد شخصية المحامي هيثم الذي بنى جسراً تجارياً مع أبي غنام لخدمة مصالحه الشخصية، وجعله يشبه سمسار الأراضي، فهو يبتز أموال الذين يحتاجون إليه في معاملاتهم القانونية.

هنا ينتقد الكاتب بعض المحامين والتجار الذين يفضلون مصلحتهم الذاتية على المصالح العامة وكأن الروح الإنسانية قد فارقتهما.

كذلك وجدنا رموز جيل الشباب المتعلم، المثقف الذي أخذ يفتش عن وسيلة لوقف زحف بيع الأراضي، ممدوح، حسين، أحمد وسعيد، فبات الصراع قائماً بين هذه الشريحة الاجتماعية المتفاوتة ثقافياً، وفكرياً، وبين شريحة تجار العقارات وقد تمتعت هذه الرواية بصدقها الفني وبسعة فضائها المكاني، وبأسلوبها المنطقي النقدي الواقعي في تحدثها عن التحولات الاجتماعية في الريف، وفي قوة إبراز علاقات شخوصها بالآخرين وبالمجتمع.

"حتّى هناك"

غير أنّ روايته "حتى هناك" تميزت من غيرها من الروايات التي تحدثت عن موضوع الصراع العربي الصهيوني، إذ عالجت هذه الرواية ذاك الصراع بموضوعية وبأسلوب واقعي، شيّق، بعيد عن النمط السلفي، حيث نفذت إلى عمق الواقع المعيش في الولايات المتحدة الأمريكية، وكشفت عن دور اليهود في السيطرة على الرأسمال العالمي واستثماره في مشاريع استيطانية في الشرق العربي.

هناك تدور أحداث الرواية على الشاطئ الشمالي لمدينة "لوس أنجلس"، وبالتحديد

فندق الشرق الأوسط وصاحبه عيسى الشيخ الذي كان يملك كتلة نقدية كبيرة لم يستثمرها كما أراد اليهود، ولم يتعاون معهم كما يجب في تلك المدينة التي أدمن البشر فيها على رائحة الدّم الممتزجة بأصوات الضجيج المختلط بالموسيقا، بل فكّر في إخراج أمواله من البلاد، وبدأ تنفيذ ذلك بتوكيله من ينشئ له مصنعاً للمسننات والمدارج في وطنه سوريا، وبالذات في قريته الثريا، لكنه لم يعد باستطاعته النوم في جناحه إلى جانب زوجته "مادلين داون"، وإنما صار ينام كل ليلة في جناح من أجنحة فندقه الذي يملكه في "لوس أنجلس".

وبينما كانت عاملة التنظيفات في الطابق الخامس تقوم بعملها صرخت: دم.. دم، وقد شاهد بعض النزلاء الدم يسيل سنتيمترات من باب الجناح رقم 25، حيث وجدت جثة رجل مكوّم وقد تناثرت بقع الدم في الغرفة، وطبعت آثار لكف مضرّجة على شراشف السرير والجدران، حيث سقط القتيل عيسى الشيخ وكُمَّ فمه، وكانت رجله محنية بقوة إلى رأسه وثلاث ثقوب في صدره.

مثلما أشار الروائي يحيى قسام بمهارة إلى الفضاء المكاني وإلى مسرح الجريمة وعرضها بتفاصيلها ونتائجها العائدة على اليهود، كذلك أشار في عدّة أمكنة إلى الوثيقة التأريخية مدركاً أهميتها الكبرى وقيمتها الأدبية وانعكاسها في ذهن القارئ لذا وجدناه يذكر تواريخ معينة ترتبط بالواقع مثل: (1982، 1985، 23 أيلول 1993).

بتفاصيل المكان وبالعلاقات التي تحكمه استطاع الروائي هنا أن يمنحنا على لسان كاترين الباحثة الاجتماعية الأمريكية، صورة عن هذا المجتمع:

"في الولايات المتحدة الأمريكية تتداخل التجارة باللصوصيّة، الفقراء قطّاع طرق، المفكّرون أداة لتبرير الأفعال، المنظّرون يضعون الخطط للقوى العاتية لتسهيل سحق الإنسان" ص 66.

على إثر مقتل عيسى، انتدبت السفارة السورية في أمريكا، سرحان الرجل الدبلوماسي، لمتابعة التحقيق في هذه الجريمة، ومن قبيل التنبيه إلى الخطر المحيق بالإعلام، أبرز قسّام سيطرة اليهود على هذا القطاع الحساس، وقد كتبت الصحف في اليوم التالي للجريمة:

"عربي ينتحر في شقته مخلفاً طفلين وأمهما لعدم تلاؤمه مع الحياة في أمريكا".

وعندما اقترب سرحان من ملامسة الحقيقة، سار الصهاينة في طريقهم المعتاد في تضليل الحقيقة، فبعثوا له إلى المستشفى، الفتاة الجذابة كاترين التي ظهرت له على أنها موظفة في الاستعلامات، وبان الأمر له طبيعياً بعيداً عن الخدعة، ولتتقرب منه أكثر عرضت عليه خدماتها وأخبرته بأنها قادرة على الحصول على التقرير الطبي في حادثة مقتل عيسى بعد أن عجز هو عن ذلك بخطة مدبرة من قبل اليهود.

بالفعل، سلمته التقرير بعد حضوره إلى فندق الشرق، متظاهرة بحب المساعدة، وبأنها تستعد للقيام ببحث جامعي ميداني حول معرفة العلاقات بين العاملين في المباني الشاهقة، فطلبت منه مرافقتها إلى مبنى "روكفلر" أو ما يسمّى مؤسسة إنماء ما وراء البحار، وهنا بدأت بتنفيذ الخطة لإغراق سرحان في وحل الرذيلة وإبعاده عن الوصول إلى الحقيقة، فادعت في ذلك أنها تخشى دخول هكذا مبنى بمفردها لذا طلبت منه مرافقتها.

عبر توصيف الكاتب لما يجري داخل طوابق المبنى، يفضح مخططات اليهود في نشر الفوضى العارمة والانحلال والقتل في العالم، وذلك لخدمة مصالحهم.

وافق سرحان على مرافقة كاترين وقد أغراه جمالها وأثار فضوله التعرف إلى هذا المبنى الشهير. في الطوابق العليا كانت كاترين توزع استمارات على المسؤولين لمساعدتها في بحثها كمتخصصة في الشؤون الاجتماعية، هكذا بدا الأمر طبيعياً لدى سرحان، فانزلق إلى مهاوي الظلمة دون أن يدري.

كان كل طابق مكلفاً بمهمة خاصة له، كما كان مطلياً بلون خاص وعلى جدرانه شاشات تمتد في سكون قاتل وسط صالات فسيحة، فالطبقات العليا في الخامس والخمسين وما فوقها احتوت على شركة التأمين "فوكس"، وشركة تصنيع الأدوية، وشركة البذور الزراعية، وعلى الأعمال الحرفية الحرّة، كالخياطة، إضافة إلى مؤسسة توظيف الأموال لإقامة مستوطنات في الجليل والنقب والجولان...، أما الطابق الخامس والأربعين الذي زاره سرحان برفقة كاترين كان مكاناً للتجارة العالمية، وهنا قابلهما رجل وسألهما:

. ما نوع المادة التي ترغبان بها.

في هذا الطابق بالذات أمسك شاب نحيل الجسم كاترين من يدها وقادها بعصبية إلى غرفة فُتح بابها من باطن الجدار، بعدها سمع سرحان صرخة ألم من جانب ما..، كما تعرض للابتزاز، فحمل كيساً من المخدرات مكرهاً على فعل ذلك، بعد أن دفع ثمنه، وفي جوفه يربض سكين أبيض، وهنا أمر بزيارة الشركة المكمّلة لهذا المبنى والطوابق السفلى التي كانت مسرحاً لشتى أنواع الجريمة، والدّعارة في الدهاليز المظلمة ذات الأنوار الخافتة، وصالات القمار والمراهنات لمباريات الركبي.

بعد خروجهما تابعا إلى الشركة المكمّلة، حيث شركة البترول، ووسط صالون كبير وجد حوض ماء وسطه يقوم مجسّم لناقلة نفط عملاقة وعلى الجدران فوق الحوض رأى سرحان شاشتي، عرض، وبالمقابل مجسّم لمصفاة تكرير النفط، أجهزة تحكم وأزرار وشاشات كمبيوتر.

راحت المرشدة لهما تضغط على الأزرار وتشرح لهما كيفيّة استغلال النفط وضخّه،

وعلى شاشة التلفاز ظهرت صورة لصحراء عربية مترامية الأبعاد والخط البترولي آتٍ منها، وفي الصحراء ظهر جمل وعليه إعرابيّ والأنبوب بين قوائمه، ضغطت المرشدة على زرٍ فتحركت الناقلة إلى أن وصلت في نهاية المطاف إلى الأنبوب الممتد من عمق الصحراء، هنا داهم سرحان سؤال فقال موجهاً حديثه إلى المرشدة:

. وإن قام الجمل بالضغط على الأنبوب!؟ مشيراً إلى قطع الضّخ.

أجابته حينها:

. سنقتل الجمل ونجرّه بعيداً عن الأنبوب أو أقول لك، سنجعلها عاصفة تطيح بالجمل والجمّال.

خرج سرحان من المبنى حاملاً مغلفاً يؤكد إدانته، وبداخله كانت توجد صور التقطت له وهو يستلم كيس المخدر ومن ثمّ وهو يتخلص منه في دورة المياه، فكل شيء كان مصوراً ما عدا السلاح الذي غرس في جوفه، ليقتله إن لم يمتثل.

حينها انهار سرحان وشعر بوخزات الألم تضغط على رأسه، أحس بدوار يؤرجحه وكاد يغمى عليه، فأسندته كاترين وكلّها ثقة بأن فرصتها قد حانت، لتعذيبه أكثر، اقتادته بسيارتها إلى منزلها، ولتمارس عليه ساديتها، مددته على سريرها وأخذت تتلاعب بعواطفه، وتسقيه كأساً من البراندي خلف كأس في جوّ من الموسيقا والأنوار الخافتة حتى أصبح مخدر الرأس، وفي هذا الجوّ نسي سرحان:

"جماعته ومهمته، وألم رأسه، وسيطرت عليه الموسيقى والبراندي ورائحة اللحم، وطعم الشفاه" ص 124.

حينها باتت كاترين مسيطرة على سرحان وقد أخذت تملي عليه أوامرها، وتتصرف به كما يحلو لها، وبعد أن افترست قوته وشهوته، قالت له بحدّة، وبلهجة تنمّ عن تهديد قاطع مؤكدة أن بين يديها أدلة تدينه كرجل دبلوماسي:

. الآن يجب أن تغادر الغرفة وفي الصباح الباكر قبل التاسعة، عليك أن تغادر المدينة.

بعد تلك الزيارة اكتشف سرحان، أمريكا، ومن يكتشفها لابدّ أن يضحي وكانت تضحيته كبيرة، فقد عاد إلى واشنطن وأعفي من وظيفته في السفارة، بعد أن خرق قواعد السلوك الدبلوماسي.

بمقابل هذه الشخصية العنيفة، أبرز الكاتب عدداً من الشخصيات التي اتصفت بالوفاء والحب والإنسانية، كأصدقاء المغدور عيسى، نبيل وزوجته، زهدي، ونجيب، والمحامي إدوار أبي اللمع الذي كان مكلفاً بمتابعة المصنع، والذي توصل إلى حقيقة مقتل صديقه، حيث تبين أن القاتل أطلق النار عليه من مسافة سنتمترات من مسدس كاتم للصوت.

كما أن الروائي نقلنا إلى مشاهد الألفة والمحبة في الثريا قرية عسى، وذلك عندما وصلت برقية إلى والده إبراهيم الشيخ بوجوب

حضوره إلى فندق الشرق لاستلام جثمان ابنه. هنا شاهدنا أهل القرية قد اجتمعوا في بيته، ليخففوا عنه مصابه الأليم.

بعد سفر إبراهيم ووصوله إلى الفندق واجتماعه بأصدقاء ابنه في مطعم "وست رستران" جاء اتصال مجهول إلى زهدي يطلب منه بلغة التهديد أن يرجع إبراهيم الشيخ فوراً إلى الفندق، وبعد أن أغلق الخط راح زهدي يقول لنفسه: "هنا أمريكا الإنسان فيها دائماً في الظل، ودائماً تحت الأنوار، يلاحِق، ويلاحَق، يسير بين الحفر العميقة وفوق ناطحات السحاب.. أمريكا أم الجريمة وأم الحرية" ص 155.

كذلك رأينا سيطرة اليهود وخططهم الفاسدة عبر "مايكل داون" شقيق "مادلين" زوجة القتيل عيسى، إذ راح يضغط عليها بشتى الوسائل لتقوم بزيارة المحامي ديفيد في مكتبه في مبنى "روكفلر" وتوكيله بكل شؤونها الإرثية. كان يقنعها بأنها امرأة يهودية كونها من أم يهودية، وبالتالي أمتها ساعدتها. لم تستطع مادلين الرفض بعد أن لوّح لها "مايكل" مؤكداً بأنها قاتلة زوجها وهي المستفيدة الشرعية في ذلك، مع أنها اكتشفت عبر دفتر مذكرات زوجها الذي كان يخفيه بين أغراضه الخاصة، أن "مايك" قابله أكثر من مرّة وهدّده بالقتل، وطلب منه الرجوع عن بناء المصنع في بلاده، وتحويل أمواله في استثمار مشاريع في مؤسسة وراء البحار، لكن عيسى رفض أن تكون أمواله قنابل وصواريخ تسقط على أمته، وحينها تمّ التخلص منه.

ليأتي دورها إمّا السجن وإما الموافقة على ما طلب منها، وبالتالي وجدت نفسها مجبرة على القيام بما يريدون، وفي معبد قديم تمّ توقيعها على الأوراق وتوكيل المحامي "وليم جنيفر" الذي أثنى عليها كامرأة يهودية، ومنحها باسم دولته اليهودية حق العيش برخاء ونعيم لها ولولديها في مستوطنة "س" في أرض الميعاد، كما أن لها الحق في منزل مؤلف من خمسة غرف وحديقة، بالإضافة إلى الحق في جنسيتها، ومنحها راتباً تقاعدياً، ثم سكب كأسين من الخمر قائلاً لها:

. مباركة أنتِ.. اشربي الكأس وإليك هذا العصير المبارك؟ فطير مبارك ومجبول بدم الأعداء.. بدم الأعداء.. هكذا قال ربنا.. هكذا قال... وهي مشيئته.

هكذا يفضح الكاتب يحيى، عُري اليهود كاشفاً الضوء عن مذهبهم الديني الذي جعلوه لخدمة مصالحهم.

فالرب لم يفضل شعباً على آخر، ولا عرقاً على عرق في كل الديانات السماوية. عقب هذه الخطوة المتشابكة والمتشعبة الأبعاد التي قامت بها مادلين، وُجد إبراهيم الشيخ مقتولاً في غرفته بحقنة سمّ.

هكذا وصل جثمان عيسى وجثمان والده إبراهيم الشيخ إلى قرية الثريا، ليدفنا في أرض الوطن.

لكن الروائي يحيى قسام لم يترك النهاية على غاربها، وإنما أكد على لسان المحامي عبد الله الشيخ، انه سيعلّم أطفاله الثأر وأن القتلة سيطالهم الثأر، وستحز سيوف الحرية رؤوسهم، وإن طال الزمن، فلابد للحق أن يظهر، وأن تطهّر أرض الوطن من الدنس الصهيوني.

بالتالي يمكننا أن نعد هذه الرواية . الصادرة عن منشورات دار المنير بـ 208 ص من الحجم الكبير . جديدة في طريقة بنائها، مشوقة في أدائها بواقعية وبموضوعية، بالإضافة إلى أنها تمثل صوتاً صادقاً، وتخلق جوّاً آخر في إعادة النظر بما يحاك للأمة العربية من مؤامرات صهيونية، كما أنها تزرع أملاً متجدداً ينتزع شعاعات الكبرياء الصافية في نهر الذل الذي يغرقنا، وهنا أجدني أوافق رأي الأديب الروائي حسن حميد فيما قاله عن رواية "حتى هناك":

"هذه الرواية، رواية نفوذ إلى تفصيلات الواقع المعيش في الولايات المتحدة الأمريكية، ودور اليهود المسيطر على الرأسمال، والإنسان في آن معاً؛ وهي أيضاً رواية أسرار تكشف الطرق الملتوية والأساليب الجهنمية التي يتبعها اليهود في الوصول إلى غايتهم المرغوبة".

هكذا استطاع يحيى قسّام في رواياته تلك، أن يتحدّث عن تزعزع القيم الاجتماعية في بعض المجتمعات ورسوخها في مجتمعات أخرى، هذا فضلاً عن قدرته الفائقة على كشف بؤر الفساد الصهيوني في العالم بموضوعية، بالإضافة إلى كونه قيمة إنسانية كبيرة، فإنه قيمة أدبية مبدعة وله العديد من المؤلفات: "الموسوعة السورية الحديثة "17" مجلداً، وهي مطبوعة، أمّا ما هو قيد الطبع له "مسارات العقل في القرآن الكريم، موسوعة سورية البُنية والبُناة" سبعة مجلدات، كما أصدر: "القيم الاجتماعية في الريف دراسة اجتماعية ميدانية".



معرض الفنانة الانطباعية رحاب السمان
مصوَّرة الطبيعة وصديقتها

د. كمال فوزي الشرابي

حين تأملت لوحات الفنانة المبدعة الأستاذة رحاب السمان في معرضها الذي أقامته مؤخراً بالمركز الثقافي العربي تحت عنوان (الطبيعة) شعرت بموجة من الإعجاب تغمرني يصاحبها شيء يشبه الجمالية الصوفية...

تستأثر هذه الفنانة المبدعة المرهفة باهتمامنا ومشاعرنا ما إن نشاهد لوحاتها الهادئة والممتعة و النابضة بالحياة والصدق والشفافية، وذلك لأنها بكل بساطة تسكب فيها من أحاسيس نفسها الراقية الذواقة...

تعالج الأعمال التي شاهدناها عدة موضوعات مستمدة من الطبيعة وعناصرها، ولذلك اختارت الفنانة كلمة "الطبيعة" عنواناً لمعرضها، وتشمل هذه الكلمة الجامعة عدة موضوعات:

أولاً: "**الطبيعة الصامتة**" . ولقد أحسن الفنانون العرب الأوائل حين اختاروا هاتين الكلمتين بدلاً من "الطبيعة الميتة NATURE MORTE" اللتين يستعملهما الفرنسيون والأجانب . ...ثمار وأزهار منوعة بديعة، أُحسن انتقاؤها وتصويرها، ظهرت في عدة آنية ملونة مختارة، تدعونا إلى التمتع برؤية جمالها وألوانها الحية، وتنسُّم عطورها الناعمة المعطاءة وذلك بعد أن نضَّرتها الفنانة بأناملها ولمساتها الرقيقة حتى أنها لتكاد تنطق أو تغني...

ومما يدل على حب الفنانة لآنية زهورها أو "مزهرياتها" أو زهرياتها وما تحتويه أنها أطلقت على كل زهرية منها اسم تحبب وتدليل يميزها، فهناك زهرية اسمها "كرنفال"، وثمة أخرى اسمها "صباح الخير" الخ...

ثانياً: "**المناظر الطبيعية**" وهي مستوحات من طبيعة أريافنا الجميلة، وما إن تنتقل من منظر حتى يدهشك منظر آخر بما

يحويه من جمال وحيوية وعذوبة. ومن الملفت حقاً أن الفنانة أبدعت في تصوير كل الفصول.

وتعال معي لنشاهد مثلاً هذه اللوحات الآسرة: في ريف دمشق، الشجرة الكثيفة الشامخة التي تأبى أن تحني هامتها للريح فتميل قليلاً لتدع هذه الريح تمر بسلام... طريق في الغوطة مع اكتئاب الخريف يحملك على التأمل في مآل الحياة... خريف أحمر يذكرك بالخريف الهندي الأحمر إذا كنت قد زرت أمريكا... العيون السبع في تدفق ينابيعها الغزيرة الخيرة ببيت جن...

ثم هناك لوحة تمثل ربيع حمص بنضارته الباسمة المتألقة.. ولوحة عن بحيرة "عين المريسّة" على طريق حمص أيضاً...

نصل إلى محافظة اللاذقية وما فيها من مفاتن لا تعد ولا تحصى. ها نحن في منتزه "الفرنلق" العجيب الأسطوري وقد أبرزته لنا الفنانة رحاب السمان بطبيعته الصامتة . الحية وأشجاره الملأى بالهيبة والعنفوان... ثم تنتقل بنا ريشتها السحرية إلى منتزه أم الطيور... ومن لم يرَ أم الطيور فاتته رؤية الطبيعة في عظمتها وبساطتها! ولشدة شغفها بها كرست لها فنانتنا أربع لوحات من أجمل لوحاتها وأغلاها ثمناً... وهي لوحات تقف أمامها نشوان مدهوشاً لما تحويه من طلاقة وصفاء وهدوء وسحر وشاعرية.

ثالثاً: في رحلاتها إلى بعض البلدان كانت رحاب السمان تنتهز الفرص لتصور ما يحلو لها من مناظر في هذه البلدان. وهكذا نجد لديها مثلاً لوحة كبيرة تمثل بيتاً ريفياً وسط مزرعة في تونس، أو نجد لوحة تظهر فيها عظمة قصر كبير عجيب من الطراز القديم في اليمن السعيد الخ...

وبمناسبة إقامة هذا المعرض الجميل الأنيق الذي ينم عن أصالة في الذوق والإبداع والإتقان كان لنا مع الفنانة المبدعة رحاب السمان اللقاء التالي:

□ أستاذة رحاب، بعد أن سعدت بتأمل لوحاتك الجميلة عدة مرات، يسعدني أن أُجري معك هذا الحوار. اسمحي لي أن يكون سؤالي الأول شخصياً يتعلق بسيادتك: هل حضرتك من أسرة السمان الدمشقية العريقة، وهل ثمة رابطة قرابة بينك وبين الأديبة والروائية الكبيرة الصديقة غادة السمان؟

□□ نعم، أنا من الأسرة ذاتها، وغادة السمان هي ابنة عمي.

□ كيف بدأت ترسمين، وما هو الدافع الذي قادك إلى عالم التصوير والرسم، ومتى بدأت وفي أية سن؟

□□ بدأت أولاً بتعلم صناعة الورود والأزهار في جمعية شارع بغداد الخيرية بعين

الكرش، وهذا دفعني إلى المزيد من محبة الفن. وصدف أن شاهدت معرضاً لفنانين كوريين وموضوعه عن الطبيعة فسحرتني أعمالهم لما فيها من صدق وشفافية وألوان جميلة تمثل كلها الطبيعة الكورية. وكان من تأثير ذلك كله أن أقبلت على دراسة مبادئ فن الرسم في (معهد أدهم إسماعيل) لفترة قصيرة، ثم انتقلت إلى المركز الثقافي الروسي تحت إشراف أستاذ أكاديمي أنهى دراساته الفنية في روسيا. وتابعت دراستي فيه خلال سنتين أقمت فيها معرضين مشتركين مع طلاب المعهد. وحازت لوحاتي الإعجاب، الأمر الذي دفعني إلى الاستمرار، وكان عمري لا يتعدى أوائل الخمسينات.

◻ هل في أسرتكم مصور أو إنسان يهتم بفن من الفنون الجميلة أو يكتب شعراً؟

◻◻ أعتقد أنني ورثت هذا الميل إلى التصوير، وإلى الفنون بعامة، عن والدتي التي كانت تعشق الطبيعة والأزهار، وعن والدي الذي كان يحب سماع الموسيقا الكلاسيكية الراقية.

◻ لماذا اخترت عالم الطبيعة لترسميه؟ وماذا تعني لك الطبيعة؟ وبم تشعرين تجاهها؟

◻◻ أحببت الطبيعة من طفولتي، وكنت أتردد على البساتين والحدائق وما أزال مما يشعرني بالمتعة والانطلاق والحرية.

◻ هل أنت رومانسية الطباع والنظرة إلى الحياة؟

◻◻ خلقت رومانسية الطباع، ونظرتي إلى الحياة مستقرة متفائلة.

◻ ذكرت أنك شاركت بمعرضين في المركز الثقافي الروسي عامي 2000 و2001 . حيث درست الرسم. هل حظي هذان المعرضان بإقبال جماهيري، وهل بعت من لوحاتك فيهما؟

◻◻ كان الإقبال جيداً على رؤية معرضيَّ الاثنين، ولا أذكر أنني بعت أية لوحة فيهما.

◻ هل أنت راضية عن نفسك لأنك اخترت هذا النوع من الفنون؟

◻◻ أنا راضية جداً عن نفسي، وأشعر بالفخر لأنني أمارس فناً من الفنون الراقية، وأدعو كل فتاة وامرأة في بلادي إلى تعلم أحد الفنون لأن ذلك يسمو بأرواحنا ويشغلنا عن متاعب الحياة أو ينسينا إياها.

◻ شاركت في مركز وليد عزت بمعرض الخط العربي والزخارف الإسلامية. هل أنت خطاطة وهل تُعنين بالزخارف؟

◻◻ لا أمارس كتابة الخط العربي، ولكني أتقن فن الزخارف الإسلامية.

◻ تعلمت في جمعية شارع بغداد فن

تنسيق الزهور وتشكيلها والرسم على الزجاج، وهذا كله يدخل في فن الديكور أو الزينة. هل تمارسين هذا الفن وهل يدر عليك مالاً؟

□□ لا أمارس فن الديكور بمعنى أنني لا أمارسه كمهنة إلاَّ لنفسي وصديقاتي.

□ بمن تأثرت من الفنانين العالميين؟ هل تأثرت بواحد منهم أو بأكثر من واحد؟ ولماذا؟ وكيف؟

□□ تأثرت بالانطباعيين (مونيه، رونوار، الخ...)، ولقد أحسست منذ البدء بالإعجاب بلوحاتهم وبالائتلاف معها.

□ بمن تعجبن من الفنانين السوريين، وهل تأثرت بواحد منهم أو بأكثر من واحد؟

□□ أعجبت بناظم الجعفري ولوحاته التي لا تحصى عن دمشق و تألق فن البورتريه لديه، كما أعجبت بنصير شورى ولؤي كيالي وعمر حمدي باعتبارهم ينتمون إلى المدرسة الانطباعية التي أنتمي إليها، كما أعجبت بعز الدين شموط لأنه يعنى في لوحاته بالزخرفة، كذلك تعجبني عتاب حريب بلوحاتها المائية وألوانها الزاهية، ويعجبني أيضاً ماريو موصلي بواقعيته وانطباعياته، وناثر حسني بدمشقياته..

□ في رأيك هل بلغ الفن السوري الحديث مرتبة تؤهله لأن يكون عالمياً؟

□□ أعتقد أن الفن السوري قد بلغ مرتبة العالمية، وخير أمثلة لدينا كفنانين عالميين هم ناظم الجعفري وعمر حمدي وعز الدين شموط ونذير نبعة...

□ ما رأيك في الفنان العالمي فان كوخ كإنسان أولاً ثم كفنان، لاسيما وإن إحدى لوحاته قد اشتراها مؤخراً هاوٍ ياباني بمبلغ 82 مليوناً و400 ألف دولار؟

□□ فان كوخ عملاق من عمالقة الرسم والتصوير. إنسان رومانسي وحساس جداً. ظُلم في حياته وأصيب بصدمات كبيرة. أذكر إنني حضرت معرضاً له بمدينة هيوستن بأمريكا أعجب به الجمهور كثيراً، وكان هذا المعرض يضم أعمال بعض الفنانين الذين أحبهم وتأثرت بهم كمونيه ومانيه وسيزان وسواهم.

□ ما رأيك في الفنان الإسباني بابلو بيكاسو؟ البعض يرفع من شأنه والبعض يحط منه ويقول إنه مشعوذ يتعامل مع فئة من المهووسين والجهلة؟

□□ لا أريد أن أفتري عليه أو آخذ برأي أحد عنه... جملة ما أريد قوله هو إنني لم أتمكن حتى الآن من فهم فنه.

***

وأخيراً كان لي مع هذا المعرض الجميل الأنيق الباذخ ثلاث جولات خلال ثلاثة أيام، في كل جولة منها كنت أراني مشدوداً لرؤية

ما يحويه من جديد حتى لقد خطر ببالي مراراً بيتٌ لابن الرومي في وصف (وحيد المغنية الرائعة):

أهيَ شيءٌ لا تشبعُ العينُ منه

أمْ لها كلَّ ساعةٍ تجديدُ

لكم ينطبق هذا البيت الجميل على اللوحات المتألقة التي أبدعتها لنا رحاب السمان بنظرتها القادرة وأناملها الساحرة وريشتها الماهرة. فالشكر كل الشكر لها ولإبداعها الفريد النابع من أعماق روحها الشفافة المرهفة.



لقاء مع الكاتب والناقد المسرحي قاسم مطرود

سمير مطرود

خلال أيام مهرجان دمشق الثالث عشر للفنون المسرحية الذي امتدت أيامه من الأول وحتى العاشر من شهر تشرين الثاني عام 2006كان هذا اللقاء مع الكاتب المسرحي والناقد العراقي الأستاذ قاسم مطرود حيث حاولنا أن نجول معه على أهم المفاصل في حياته الإبداعية.

□ ما هي ملامح التجريب في المسرح العراقي الحديث..؟

□□ التجريب في وطننا العربي هو حديث العهد.. لكن إذا تحدثنا عن التجريب بالمعنى العام، فهو منذ بداية الخليقة، فالإنسان يوم اكتشف النار كان مجرباً.. ويوم حدد بعض الملامح الطبيعية كآلهة الشمس مثلاً، كان مجرباً وباحثاً عن البقاء.

أما عن التجريب بالمسرح فقد بدأ منذ القدم.. ألم يكن ثيسبس أو اسخيلوس مجربين بالمسرح..؟! لذلك أقول إن الملامح المستحدثة في أي مجال، هي تجريب.. وهذا الكلام ينطبق على الكثير من المسارح العربية ومنها المسرح العراقي.. فهو من أكثر المسارح تجريباً، وهذا ليس انحيازاً، وإنما بسبب البنية الاجتماعية للعراق، ونتيجة للصراعات السياسية والحروب التي دخلها في المرحلة الأخيرة، التي جعلته ينحو باتجاه التجريب.. فقد ابتعد المسرح العراقي قليلاً عن الواقعية كونها شبه مباشر للمسرح، وحاول أن يجرب في مناطق أخرى قد تكون أكثر عتمة.. إلا أنه كان دائماً يريد أن يقول شيئاً..! إذن كان التجريب في المسرح العراقي دائم الحضور، في جميع الفترات التي مر بها.. وهذا الأمر ليس لعنة، إنه خلق وإبداع.. ويوم ينطلق التجريب، فهذا يعني أننا بدأنا..! علينا أن نجرب في كل يوم.. وهذه هي الحياة..!

□كيف تنظر إلى إشكالية الخطاب الثقافي في العراق، من خلال المسرح وموقعه بين سلطة الفكر وفكر السلطة..؟

□□ المسرح العراقي بعد سقوط النظام يختلف لأنه لم تكن لدينا ملامح مسرح حقيقي.. فالمسرح بالنتيجة هو طقس يبحث عن بيئة ليجسد الفعل.. وأولى هذه الطقوس أن يكون العرض ليلاً.. ويندمج المتلقي مع المنصة أو لا يندمج مع ما يقدم عليها بعد انطفاء الضوء.. فكيف لنا ونحن نقدم العروض المسرحية ظهراً بسبب الظروف الأمنية، وعدم التجول، وهذا الأمر يجعلنا نقول إننا فقدنا أهم عناصر العملية المسرحية ألا وهي بيئة الطقس المسرحي.. أما إذا تحدثنا عن المسرح قبل السقوط وعن إشكالية الخطاب الثقافي، فإننا كنا نعيش صراعاً دائماً بين فكر السلطة وسلطة الفكر الإبداعي.. وقد قدمت الثقافة العراقية بشكل عام، شهداء، كما قدمت الحروب..!

□ إلى أي حد بعد هذه الظروف، وما يحدث الآن في العراق يمكن أن يكون مسرح؟

□□ أنا من أكثر المتفائلين "إن كان يحق لي ذلك" بأن المسرح العراقي بعد السقوط ستكون له ملامح واضحة ليس في العراق فحسب، وإنما في المنطقة كلها.. وهذا ليس من باب التمني، وإنما إذا وقفنا على رقي المسرح، وظهور جل المدارس المسرحية التي تظهر دائماً بعد الحروب والكوارث الكبرى، كما حدث بعد الحرب العالمية الثانية، حين ظهر مسرح اللا معقول وبروز الكثير من الرؤى الجمالية التي يتلقاها الإنسان حين يعرف أن النابلم والرصاص هو أكثر وأسرع وحشية من الكلمة.. عندها تكون الاستفاقة والتساؤل عن ماهية المقدس.. ومن هو المخلص..؟ وتكون الأسئلة هنا عن جدوى هذه التابوهات التي كبل الإنسان نفسه بها.. ويوم يتخلص منها تكون الرؤى منفتحة على العالم.. ويكون أكثر إنسانية من قبل..! وأنا لا أعتقد أن المسرح العراقي سيكون له ملمح ثابت، حيث ستتشظى الرؤى وتتعدد المدارس ولأن الثبات يعني الموت لهذا ستتعدد أساليبه..!

□ على أية حوامل يستند المسرح السياسي في العراق، ومتى كانت البداية لهذا النوع من المسرح..؟

□□ يوم ولد المسرح، كان سياسياً شاء أم أبى.. أوديب ملكاً كانت مسرحية سياسية..! الضفادع لأريستوفان كانت سياسية.. هاملت، ماكبث.. وغيرها الكثير، كلها كانت مسرحيات سياسية..!

كل هذه المسرحيات تقدم من خلال الكثيرين من أهل المسرح على أنها رؤية جمالية فكرية، ومعطى حضاري في إنماء الذائقة الفكرية للأجيال.. وأنا من هذه الشريحة التي تؤمن بأن السياسة للسياسيين.. والقتال والدفاع للعسكر.. والخطاب الجمالي يترك للمسرح..! فالمخرج لا يحسن استخدام الكلاشينكوف، كما أن الجندي لا يحسن استخدام الفرشاة..!

□ ما هي وظيفة المسرح العراقي الآن،

والعراق يعيش تحت الاحتلال.؟

□□ يجب أن تكون وظيفته بكل بساطة هي الصراخ في وجه المحتل، وقول الكلمة التي يجب أن تقال للحاضر والتأريخ، من أن شعب العراق عبر تاريخه لم يقبل المحتل، حتى وإن كان هناك من البعض تسوغ لبقائه.. هذه هي الوظيفة التي يجب أن تكون للمسرح الآن..!

□ **ما هو الدور المفترض لمهرجان المسرح التجريبي، وهل يؤدي دوره فعلاً..؟**

□□ أنا لا أعرف دولة تقيم مهرجاناً مسرحياً تجريبياً عربياً سوى مصر، حيث تقيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.. وما شاهدته في هذا المهرجان، كان له فائدة عظيمة للمشاركين من فنانين مخرجين وممثلين وكتّاب، وحتى المتلقين..!

هناك بعض العروض التي شاركت في هذا المهرجان كانت تجريبية بالفعل، مثل العرض الفرنسي والعرض الهولندي..! فالعرض الفرنسي جرّب على كل مفردات العرض.. وكان مبهراً، فقد لعب على اللغة، ولعب على السينوغرافيا، وغاير في كل شيء..! أما العرض الهولندي الذي شارك في المهرجان فقد كان "مونودراما" لممثلة واحدة، لعبت على الفضاء المسرحي بطريقة غير مسبوقة، وكانت مبهرة أيضاً حين قامت بصنع ثلاث جدران، واستعملت اللاصق القماشي، وصنعت ثيابها بشكل تلتصق فيه على الجدران.. مما مكّنها من الجلوس في الفراغ. وهي تقوم بكل الأفعال الحياتية.. هذا بالإضافة لاستخدامها هذه الجدران "كملتيميديا".

لعرض وجوه من العالم، حمّلتها رسالة قالت فيها إن العلاقات بين البشر يجب أن تعمق بالحوار الإنساني الراقي.. وأن الإنسان إنسان أينما حل.. وهذه من أهم الرسائل التي تلقيتها.. وهذا لا يعني أن هذا المهرجان خلا من العروض غير التجريبية..!

□ **ما هي مواصفات النص المسرحي التجريبي، وكيف يولد هذا النص.؟**

□□ كأنك تسأل عن السحر.. الكثيرون يقولون إن هناك أزمة نص، لكنك إن اطلعت على المكتبة العربية لوجدت آلاف النصوص المسرحية.. وأنا أؤكد أنه رغم هذا العدد الكبير، إلا أننا مازلنا في أزمة النص..! لأنه إن كان تجريبياً أو مسرحياً فعليه أن يحمل السحر، الغموض، كالمرأة التي تحل بجانبك فتدهشك..! النص كذلك، يجب أن يدهشك أولاً، والإدهاش فكري بصري.. إدهاش في اللغة، إدهاش في الصور.. وما بعد الإدهاش تأتي الصدمة.. لذلك أقول حين تتحقق معادلة الإدهاش والصدمة نكون في منطق التجريب..!

لا يمكن أن يولد النص المسرحي من مؤلف لا يملك النزعة أو النزوح نحو التجريب .. إن لم يكن متحرراً من التابوهات التي ذكرناها، لن يكون فكره أخاذاً وغير متوقف عند حدود يسمح لنفسه أولاً أن يجرب

على الكثير مما يحيط به.. وعندها يولد التجريب..!

ونذكر هنا آداموف.. جان جينيه. بيكيت. يونسكو.. لأن التجريب في العصر الحديث أخذ بعداً فلسفياً جديداً.. وفي التفسير البسيط.. ما يستحدثه الإنسان هو تجريب، لأنه تحول إلى فلسفة وفكر.. وبات علينا أن نتحدث عن المجربين الذين اشتغلوا بعلمية في هذا الإطار..!

□ ماذا عن الشعرية في النص المسرحي عند قاسم مطرود..؟ وهل ترى . كما يعتقد البعض . أنها تضعف النص لأنها تضعف الخط الدرامي، وخط الفعل المتصل أثناء بناء الشخصية.. ماذا تقول في ذلك..؟

□□ بدأت شاعراً، وكان اهتمامي ينصب على الصورة الشعرية.. لكن حين كتبت للمسرح، نحيّت الشعر كقصيدة.. إلاّ أنني لم أتخلص من صياغة الجملة المموسقة في النص المسرحي، لأن خلفيتي شعرية بالأساس.. وهذا لا يعني أن النص المسرحي الذي أكتبه هو نص شعري.. لأنني لست من المؤمنين أو المحبذين أن يكون النص شعرياً.. وأن يكون الحوار ذا جمل رنانة ومهيبة وما شابه ذلك.. والمفردة بالمسرح صورة ويجب أن تحيل المتلقي إلى عوالم متعددة.. وأتمنى أن تكون غير محددة.. لهذا، جل مسرحياتي فيها الجملة القصيرة أو في الغالب . حوار المفردة الواحدة . لأنني أكثف النص مستفيداً من الاختزال المستعمل في السينما.. ولكرهي للإنشاء في اللغة والصورة. فأنا ضد السرد.. في السينما مثلاً حين تشاهد فيلم "صوت الموسيقى" أو "ذهب مع الريح" يمر في عصور وأزمنة خلال ساعة.. تشعر أنك في هذه الساعة قد دخلت ضمن منظومة عقد تآمري على الزمن، تجعلك تقتنع أنك خلال هذه الساعة ستشاهد كل العمليات الإنسانية والطرائق.. ببساطة شديدة لأن الفعل هو الذي يجسد عبر الاختزال..! مثلاً صلاح عبد الصبور كتب الحلاج.. ومن ثم كتب مسافر ليل.. وعندها قال "لو أنني اطلعت على استحداثات المسرح الحديث، لما كتبت الحلاج بالطريقة التي كتبت "لأنه كان يهتم أولاً بالشعر، وبصياغة الجملة، وأراد أن يقارب بين شعرية الحلاج وشعريته هو.. وتناسى قليلاً "عن غير قصد" أن المسرح لا يعتمد على اللغة فقط، لأنها ليست العنصر الوحيد.. هي عنصر من العناصر.. هامة في بعض العروض.. وغير هامة في غيرها..! لكنه عندما كتب "مسافر ليل" وظف الشعر في خدمة المسرح.. ولو اطلعنا على نصوص شوقي "مجنون ليلى . كليوبترا" لوجدناه استخدم المسرح غطاء لكتابة قصائده.. عكس ما كتبه ممدوح عدوان مستخدماً الشعر، أي النص أولاً ثم الشعر.. وهذا ينطبق على الكثيرين من كتاب النص المسرحي الذين هم شعراء أو كانوا شعراء..!

□ قال سعد الله ونوس مرةً.. إذا كان

الشاعر هو مرآة مجتمع، فالكاتب المسرحي هو شاعر × 4 ما رأيك بهذا القول..؟

□□ هذا الكلام صحيح. فكما أن للشعر وظيفته، فللمسرح وظيفة أكبر.. ومنذ البدء كان الشعر جزءاً من المسرح، لأن الشعر لغة ومفردات. والمسرح يقوم بجمع هذه العناصر مع عناصر أخرى. ولهذا يتحتم على المسرحي أن يكون مؤلفاً أم مخرجاً أو ممثلاً.. أن يكون ذا بصيرة ثاقبة لعصره.. متفحصاً كل ما يدور حوله من تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية.. فهو جزء لا يتجزأ من المتغيرات.. وقد أشرت سابقاً إلى أن المسرحي إذا لم يكن مدركاً لعصره لن يصل مراتب الإبداع.

بقي أن أعرج على قول ونوس بأن الشاعر أو المبدع هو مرآة، فأنا أجده غيره ذلك هو أكثر من كونه مرآة، هو الذي يعيد صياغة الواقع بأطر جمالية وفكرية جديدة مقترحة على عصره أو لعصور قادمة..!

□ قيل فيما مضى أن المسرح شكل إرهاصاً للثورة الفرنسية، من خلال ما قدمه هوغو "هرناني" أو بومارشيه" زواج الفيجارو" كيف ترى المسرح الآن..؟ وهل قضية التثوير بالمسرح كأحد وظائفه مازالت إلى الآن..؟ أم أصبحت الوظيفة هي التركيز على الجمالية؟

□□ ما ذكرته في سؤالك ينتمي إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر، أما القرنين الأخيرين الذين نعيش في تداعياتهما. فلهما خصوصيتهما، واختلافهما عما سبق. فالدلالات اختلفت، ومفاهيمنا للثورات والأشياء أخذت أطراً أخرى.. باتت الثورة والتثوير أمراً يحتاج الوقوف عنده كثيراً.

نحن الآن لسنا في أربعينيات أو خمسينيات أو ستينيات القرن العشرين.. حيث وصفت تلك القرون كلها بما امتازت به تلك الفترة، من انقلابات وثورات.. لقد وّلى ذلك الزمن.. وذهب معه الإيمان بالشعوب باعتبارها المحرك أو المفعّل الأساس للثورات.. نحن الآن في زمن تقوده القرارات السياسية واللوبيات التي تحكم العالم. فأين المسرح من هذه الضغوطات التي تتحكم بالدول والحكومات والجيوش..! وكيف تستطيع الكلمة والعرض المسرحي أن يصنع ثورة..!

قد يوقظ متفرج، أو يدل على شائبة.. لكنه لا يستطيع أن يغير..! نحن مثلاً في العراق بلدنا الآن محتل من الأمريكان..! تسألني، هل يستطيع المسرح أن يخرج هذا المحتل من بلدي...؟ أقول لا..!

قد يستطيع المسرح أن يقول ما يقوله الإعلام، ولكن بطريقة أخرى يحتفظ بها التاريخ، فمثلما نحن حفظنا عصر "بيركليس" خمسمائة عام قبل الميلاد، عبر المنجز الإبداعي وانتقادات المسرح إليه..! سيقول المسرح كلمته للتاريخ.. ومفادها.. نحن بلد محتل ونرفض الخنوع والعيش تحت قبضة الجرافات وقد تكون عروضنا دافعاً وحافزاً

لتحريك الثورة..!

□ في زمن كثر به التنظير المسرحي نقداً وإخراجاً وتمثيلاً، وقلّتْ الإبداعات العمليةٍ" ونتحدث هنا عن المسرح العربي تحديداً "والعولمة الآن تؤسس لنظام عالمي جديد يفعل فعله في كل شيء حتى المسرح..! كيف ترى صورة المسرح العربي الممكنة غداً..؟

□□ فهمي لموضوع العولمة أنها ليست عدوانية، بما يتصوره البعض.. العولمة تقتحمنا وتجرنا شئنا أم أبينا.. والأمر ليس له علاقة بماهيتها، أو ما يدور بعجلتها..! فقد كنا نعاني من ثورة التكنولوجية، لكنها اقتحمت بيوتنا بإرادتنا أم رغماً عنا..! ثم جاءت ثورة المعلومات.. ومن منا لم يخضع لهذه الثورة..؟ من منا لم يتعامل مع الجهاز الحالي.. التلفزيون أو الكومبيوتر..؟ المشكلة ليست بالمقتحِم بل بالمقتحَم..! أذكر هنا قول جميل لغاندي "لا أتمنى لبيتي أن تحده الجدران من كل حدب وصوب، وأتمنى أن تدخل الريح من جميع النوافذ، شريطة ألا تقتلعني من جذوري "هذه هي العولمة، دعها تدخل، خذ ما ينفعك ودع الباقي..!

من هنا أقول لست متفقاً مع الترويج من أننا ليس لدينا مسرح.. هذا مفهوم انهزامي، وهو ما يمكن أن يشتغل عليه أعداؤنا.. في حقيقة الأمر نحن أغنياء بكل شيء.. لدينا مسرح عربي.. ولدينا كتاب ومخرجين لهم رؤاهم الحداثوية المتقدمة والمعاصرة.. إلا أننا جميعاً كمسرحيين نتعرض للقمع الفكري عبر هذه التصريحات، لذلك ما أود قوله علينا ألا نعرف الانهزام.. ولو توقفت عند أي مبدع عربي وقارنته بأي مبدع آخر نال الحظوة عبر الإعلام، ستجد أن مبدعنا العربي قد يكون الأفضل إذا ما توافرت له تلك الشروط.

المشكلة هي أننا لا نعرف كيف نقدم أنفسنا مع المؤسسات أو بمعزل عنها، فإنك لو بحثت خلف كل مبدع عالمي له بصماته في الخارطة الإبداعية ستجد هناك من قدمه أو سوقه وهذه مشكلتنا..!

❑❑